البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

ملف العدد :

الشعر المغربي الحديث والمعاصر (2) :
محطات تاريخية ورؤى شعرية

العدد
الثامن
ربيع
2017

البلاغة والنقد الأدبي
مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

البلاغة والنقد الأدبي - مجلة فصلية علمية محكمة
عنوان المراسلة: صندوق البريد رقم 89. البريد المركزي. الرباط المدينة. المغرب.
البريد الإلكتروني: elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com
أو adnanimohammed@gmail.com
الهاتف: 35 12 65 65 06 أو 44 67 35 37 05
الملف الصحافي: 6/014
رقم الإيداع القانوني: 2014PE0036
ردمد: 2351-8790
الغلاف من تصميم الفنان: محمد السالمي
الطباعة: طوب بريس – الرباط
التوزيع: سبريس

قواعد النشر في المجلة

تنشر مجلة «البلاغة والنقد الأدبي» جميع الدراسات والمقالات الأصلية والمترجمة من أي لغة أخرى في مجال اختصاصها، المراعية لأدبيات البحث العلمي.

وتيسيرا لعمل هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة، ولإعطاء المساهمة حظا أوفر في النشر، يرجى الالتزام بالأدبيات الآتية:

- ترسل المساهمات على البريد الإلكتروني للمجلة elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com، مكتوبة بالوورد، بحجم 14، وبخط Simplified Arabic في المتن.
- توضع الإحالات في أسفل كل صفحة، مع الاقتصار على اسم المؤلِّف، والمؤلَّف، والصفحة فقط. وتُثبت المصادر والمراجع والدوريات باللغة العربية أو الأجنبية في آخر المساهمة (اسم المؤلِّف، اسم المؤلَّف، دار النشر، سنة النشر، ورقم الطبعة). وإذا كان مقالا من مجلة، يوضَع بين مزدوجتين، ويُذكر العدد أو المجلد والسنة. ويُراعى في إعداد كل ذلك الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.
- يُؤْمَل ألا يتجاوز عدد الكلمات 5000 كلمة.
- يُرفَق النص المترجَم من أي لغة بالنسخة الأصلية له، مع ضرورة التوثيق.
- يُبَلَّغُ أصحاب المساهمات بتسلم مساهماتهم العلمية فور التوصل بها، وتحال على هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة للبث فيها على نحو سري. ويُبلغ أصحاب المساهمات المجازة بذلك.
- تَطلب هيئة التحرير، في إطار التعاون العلمي، إجراء التعديلات الضرورية عند الاقتضاء. اختزالا أو توسيعا أو تصويبا.
- لا تعاد المساهمات لأصحابها، سواء تلك المقبولة للنشر، أو التي لم تُقبل.

المرجو أن يلتزم الباحثون بهذه القواعد تيسيرا لعمل هيئة التحرير واللجنة الاستشارية

المحتويات

كلمة العدد

يصدر هذا العدد مكملا للعدد السابق من حيث المساهمات التي جعلت من الشعر المغربي الحديث والمعاصر موضوعا لها، إذ لم يستطع العدد السابق استيعاب كل المساهمات الجادة التي وردت على المجلة في هذا الموضوع، بل إن هذا العدد أيضا لم يقدم كل الدراسات التي تناولت الظاهرة الشعرية المغربية، وإنما تم إرجاء بعضها إلى العدد المقبل.

وفي هذا السياق ضم هذا العدد جملة من الدراسات التي قاربت التجربة الشعرية المغربية مقاربات مختلفة اختلاف توجهات ومرجعيات ومناهج أصحابها من جهة، واختلاف المتون الشعرية من حيث موضوعاتها وأزمنتها وطبيعتها وانتماءاتها. وقد ساهم في ملف هذا العدد كل من الأساتذة الباحثين: أحمد ازنيبر الذي بحث في قيم إنسانية وجمالية في القصيدة المغربية المعاصرة. بينما ساهم سعيد موزون بدراسة تناولت التلقي ومستويات بناء النص في شعر عبد الله زريقة. في حين قدم عبد الكريم الرحيوي قراءة في ديوان «ثورة الأموات» للشاعر أحمد مفدي باحثا عن ملامح وتجليات العلاقة بين الشعر والثورة فيه. أما عبد الله أحادي فبحث في مساهمته عن شعرية الطير ومقامات الكينونة في ديوان «طير خماص» لأحمد سلام إدريسو. وفي امتداد الدراسات الموضوعية للشعر المغربي جاءت مساهمة عتيقة السعدي الباحثة في بلاغة الكتابة والتشكيل المكاني في الشعر المغربي الحديث. ليختم محمد الوهابي مساهمات هذا العدد بدراسة في الشعر الصوفي، باحثا عن مستويات التناص من خلال المصطلح الصوفي، وذلك في ثلاث تجارب من الشعر المغربي المعاصر.

ولأن المجلة أبواب متعددة، فقد حافظ هذا العدد على أبوابه كما أَلِفها القارئ الكريم إلا باب «الحوار»، إذجاء باب «دراسات وأبحاث» حافلا بأربع مساهمات لكل من الباحث السعودي أحمد سعيد ربيع الغامدي الذي ساهم بدراسة تحت عنوان: الخطيئة في جلباب أبيض: قراءة في «بلاغات النساء» لأبي الفضل طيفور. أما الباحث عبد الفتاح شهيد فجاءت دراسته بعنوان: شعرية البيان: دراسة في جهود الإفراني البيانية. ليكون ختام المساهمات في هذا الباب ببحث تحت عنوان: الكتابة وانفتاح المتلقي بين التخييل والمحاكاة والتأثير في نظرية الشعر عند حازم القرطاجني، للباحث المغربي محمد عفط.

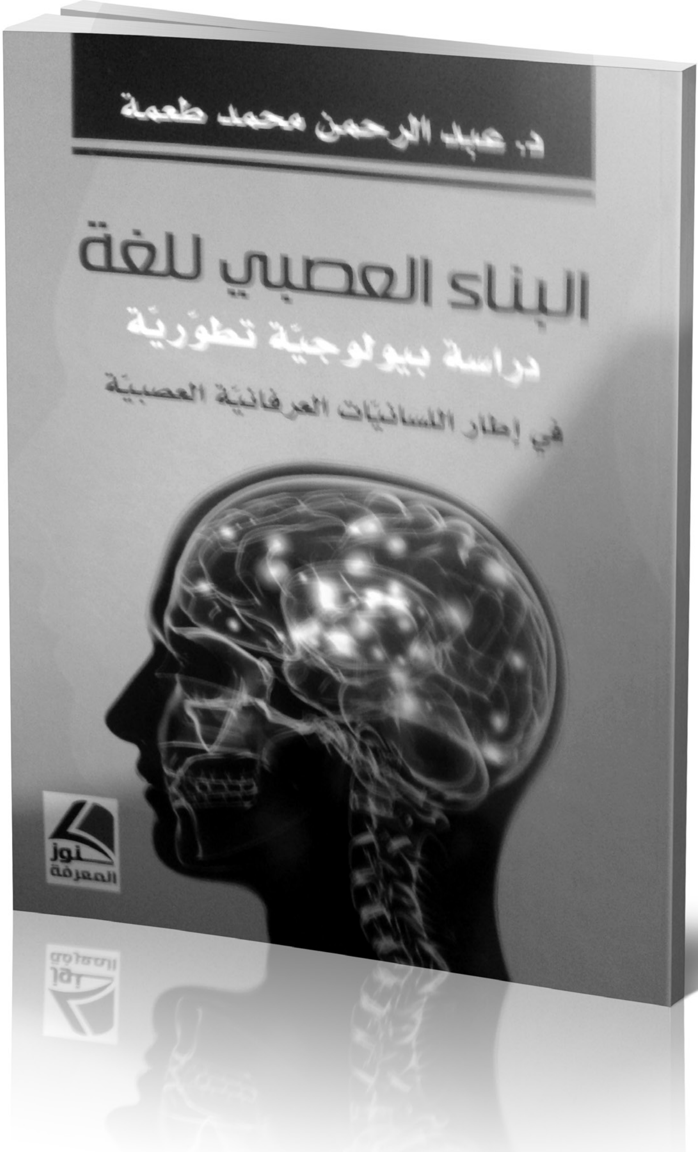
وفي باب الترجمة، ساهم حسن الطالب بترجمته وتقديم لمقال: الآداب الهامشية أو الآداب المضادة لصاحبه: برنار موراليس.

بينما قارب الباحث محمد عدناني مفهوم «قصيدة النثر» مقاربة ناقدة مساجلة تبحث في المفهوم والتجنيس، في باب «مفاهيم وقضايا نقدية».

وتناول الباحث السعيد أهرو كتاب «الفكر الأدبي العربي» لسعيد يقطين في باب «قارئ وكتاب»، محاولا إضاءته إضاءة منهجية.

إن هيئة التحرير سعيدة وفخورة بما راكمت من أعداد، ومن مساهمات علمية قيمة لنخبة من ألمع الباحثين المغاربة والعرب، وطموحة أيضا إلى الأفضل قصد تقديم منتوج علمي في مستوى تطلعات القارئ الكريم.

دراسات وأبحاث


د. عبد الرحمن محمد طعمة
البناء العصبي للغة
دراسة بيولوجيّة تطوّريّة
في إطار اللسانيّات العرفانيّة العصبيّة
كنوز المعرفة

الخطيئة في جلباب أبيض:
قراءة في «بلاغات النساء» لأبي الفضل طيفور

أحمد سعيد ربيع الغامدي[1]

يُفهم من جملة الأخبار والنصوص التي يحفل بها كتاب أبي الفضل طيفور (ت 280 هـ) «بلاغات النساء» أن البلاغة ليست حكرا على الرجال بل إن للنساء نصيباً وافراً منها. وتلقّي نصوص هذا الكتاب تحت تأثير عنوانه ربما حكم على القارئ أن يسير دوما في اتجاه واحد هو البحث في كل نص المرأة؛ ليرى كيف استطاعت بحسن بلاغتها إقناع الرجل والتأثير فيه، وربما أغفلت، تبعا لذلك، ملاحظة نصوص الكتاب التي تخرج عن هذه الفكرة.

والنص الذي نعالجه هنا يوحي في الظاهر بأنه يسير في المنظومة نفسها التي قام عليها الكتاب لكن تأمل هذا النص قد يدفعه إلى موطن آخر تحاول هذه الورقة استجلاء معالمه.

وستعتمد القراءة بصورة رئيسة على حكاية وردت عند أبي الفضل بعنوان «بين أعرابي وامرأته وقد اتهمها»، كما ووردت أيضا في كتاب الأمالي[2] لأبي علي القالي (ت 365هـ) باختلاف يسير في الأبيات الشعرية، والإسناد، وبعض التفصيلات.

«بين أعرابي وامرأته وقد اتهمها»

«أحمد بن معاوية بن بكر عن الأصمعي قال: اتهم أعرابي امرأته، وجاءت بولده أبيضَ، وكان بنوه سودا، فقال:

لتقعدن مقعد القصيِّ   من ذوي القاذورة المقليِّ
أو تحلفي بربك العليِّ   أني أبو ذيالك الصبيِّ
قد رابني ببصر رخيِّ   ومقلة كمقلة الكركيِّ

قال: فقامت تمشط رأسه فقال:

لا تمشطي رأسي ولا تفليني   ما باله أحمر كالهجين
ليس كألوان بنيَّ الجونِ

---

1. أستاذ الأدب، جامعة جدة، المملكة العربية السعودية.
2. القالي، الأمالي، ص 6.

فردت عليه فقالت:[1]

إن لـه مـن قبلي أجـدادا   بيض الوجوه سادة أنجادًا
ما ضرهم يوم لقوا عبّادا   أن لا يكون لونهم سوادًا»[1]

تدور إذًا الحكاية حول شكوك الرجل في المرأة وسوء ظنه بها؛ فهي، في نظره، خؤون تخون زوجها وتهتك عرضه. وليس من دليل على خيانتها سوى لون طفلها المغاير للون إخوته.

نحن هنا أمام صورة رجل مريض بسوء الظن. في مقابل ذلك تأتي صورة المرأة بوصفها كائنا غدارا وخائنا.

هنا نستطيع أن نلحظ أن السرد المضطرب الذي تبدأ به الحكاية يجعل القارئ يتنقل بين الجمل السردية وكأنه يشاهد الاضطراب على ملامح الراوي وهو يحكي قصة مروعة شاهدها للتو. لننظر إلى تسارع الجمل السردية:

اتهم أعرابي امرأته

وجاءت بولده أبيض

وكان بنوه سودا

فقال...

يخيل إلى القارئ أن قلب الراوي ينبض مع كل فعل من هذه الأفعال.

الاختصار في السند يزيد من تعجل وارتباك الراوي وكأنه يريد الوصول إلى لب الحكاية في أسرع وقت.

الراوي لا يسلسل الرواة بالطريقة المعتادة، لكنه لا يستغني عن الإسناد مطلقاً. فلطالما أعطى الإسناد السرد سمة الواقعية وأبعد عنه سمة التلفيق والتزييف. يتكفل الإسناد بإقناع القارئ بأن الحكاية واقعية وقد حدثت بالفعل. وبهذا يصبح الإسناد في الحكاية جزءاً لا يتجزأ من استراتيجية الخطاب. إنه وسيلة يتوخاها المؤلف ليجعل القارئ يقرأ الحكاية على نحو مخصوص.

إسناد قصير، وجمل سردية مضطربة، كل هذا هيأ القارئ لسماع حكاية مليئة بالأحداث والمفاجآت.

الرجل يتهم المرأة بالخيانة، فهاهنا طفل مختلف الملامح عن بقية إخوته، ولا بد من تفسير مقنع لهذا الاختلاف.

1. طيفور، أبو الفضل، بلاغات النساء، ص 127.

المحافظة على الشرف والعرض هم العربي الأول، لا مجال لأن يتنازل عن هذا الشرف الذي لا يني يفخر به. والقبائل العربية جبلت على هذه الغريزة.

لا يورد طيفور القبيلة التي يعود إليها بطلا حكايته، لكن اسم القبيلة يأتي عند أبي علي القالي، يقول: «تزوج رجل من بني عامر بن صعصعة امرأة من قومه..»[1]. نعلم من ابن خلدون أن هذه القبيلة تحديدا من القبائل المشهود لها بالنقاء في النسب والسلامة من الاختلاط: «الصريح من النسب إنما يوجد للمتوحشين في القفر؛ وذلك لما اختصوا به من نكد العيش وشظف الأحوال وسوء المواطن... والعرب الذين عاشوا هذه الحياة كانت أنسابهم صريحة محفوظة لم يدخلها اختلاط ولا عرف فيهم شوب. وهذه حال بني طيئ وبني عامر بن صعصعة وبني سليم بن منصور من بعدهم»[2].

رجل من قبيلة شديدة الحرص على النقاء في النسب (بني عامر بن صعصعة) يختار امرأة من القبيلة «المحافظة» نفسها، كل هذا يزيد من صعوبة المواجهة بين المرأة المتهمة والرجل الغيور.

ثمة مواجهة بين خصمين ينعدم التكافؤ بينهما لعوامل تاريخية واجتماعية عديدة. لكن هناك حالات، هي مفاجآت، لا نتوقعها، فليس بالضرورة أن تنتهي نتيجة كل حالة شك بين الرجل والمرأة بمأساة.

بلاغة المواجهة هي الهدف المفترض من هذه الحكاية؛ حيث المرأة تسعى إلى الخلاص من الاتهام باستخدام مواهبها اللفظية، فالمشافهة هنا تبرز بوصفها قوة هائلة لمن يحسن استعمالها لكسب مثل هذه المواقف.

حجة المرأة التي تنجدها في هذا الموقف هي كالتال: جاء الطفل أبيض لأن أسلافها بيض الوجوه. هذه حجتها، وهي حجة ليست من بنات أفكارها بكل تأكيد؛ فالتاريخ الإسلامي يحمل قصة مشابهة.

فقد «جاء رجل إلى النبي ﷺ فقال: إن امرأتي ولدت غلاما أسود. فقال النبي ﷺ: هل لك من إبل؟ قال: نعم. قال: فما ألوانها؟ قال: حمر. قال: هل فيها من أورق؟ قال: إن فيها لورقا. قال: فأنى أتاها ذلك؟ قال: عسى أن يكوننزعه عرق. قال: وهذا عسى أن يكون نزعه عرق »[3].

لا يسأل العربي أحدًا إن أتت ناقته بمولود مختلف اللون عن بقية إبله. ثقافته تخبره أن هذا الأمر ممكن؛ فقد يكون نزعه عرقٌ من أسلافه. كانت العرب تعرف أن الإبل تأتي بألوان متعددة وهي من

1. القالي، مرجع سابق، ص 46.
2. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص 123.
3. الإمام مسلم، صحيح مسلم، ص 165.

بطن واحد وظهر بعير واحد. لم تتغير ألوان الإبل مع قدوم الدعوة المحمدية، كان ذلك من قبلها ومن بعدها. ومعرفتهم بإبلهم لم تتغير هي الأخرى. والإسلام لم يسع إلى تغيير موقفهم من هذه المعرفة، وكل الذي رام تغيره هو النظرة المريبة للمرأة.

العلاج النبوي لذلك الرجل المريض بوساوسه لم يتجاوز تذكيره بمعرفته بإبله لا أكثر. ولقد تعلم العربي من هذه الواقعة أن بين المرأة والناقة شبه كبير لم يكن يتنبه إليه. أما المرأة فيبدو أنها تعلمت منها أن المخرج المناسب في مثل هذه المواقف العودة إلى الأسلاف.

لكن الرجل تحدث عن صفات أخرى للطفل أثارت شكوكه غير مسألة اللون، يقول:

قد رابني ببصر رخيٍّ ....

وصف الطفل بأنه رخي البصر: أي واسع العينين.

وعند القالي: «فنظر إلى ابنه فإذا هو أحمر غضب، أزب الحاجبين»[1]. أي شديد الحمرة، كثير شعر الحاجبين.[2]

فالطفل أبيض واسع العينين كثير شعر الحاجبين، كل هذا يعني أن ملامح الطفل كلها تختلف عن ملامح أفراد الأسرة. ليس البياض وحده هو مبعث الشك. تركت المرأة كل الصفات وتحدثت عن اللون فقط.

تركيزها على اللون فقط استنجاد بالحديث النبوي الذي أشار إلى إمكان اختلاف لون المولود عن لون أفراد أسرته إذا كان اللون نفسه في الأسلاف. يبدو أنها لم تجد مخرجا سواه.

لون المرأة أسود. هذا ما يفهمه القارئ من الحكاية؛ لأنها لو كانت بيضاء لكان بياض الطفل أمراً غير مستغرب؛ فقد أشبه أمه، وأخذ البياض عنها. استدعاء لون الأجداد قد يكون مقبولا لو كانوا من البيض حقاً. لكن بياضهم أمر مشكوك فيه. فهي عندما ردت على اتهامه قالت:

إن له من قبلي أجدادا بيض الوجوه سادة أنجادا

فلماذا أردفت قولها: «بيض الوجوه» بقولها: «سادة أنجادا»؟ لو كانت تريد وصفهم بالبياض الحقيقي ما انتقلت إلى وصفهم بالسيادة والشجاعة، وهما شيئان معنويان. قطعا إن الأبيات لا تصف أجساد الأجداد وقاماتهم وملامحهم. ومجيء «سادة أنجادا» بعد بيض الوجوه يخرجها من الوصف الحسي إلى المجازي.

ورواية الأمالي تزيد المسألة وضوحا:

1. القالي، مرجع سابق، ص 46.
2. ابن منظور، لسان العرب، (مادة زبب).

إن لـه مـن قبلي أجـدادا بيض الوجوه كَرَمًا أنجادا

(بيض الوجوه كرَمًا): أي بيض الوجوه بسبب الكرم.

ثم إن العرب لا تقول بيض الوجوه لتعني البياض الحقيقي. جاء في اللسان: «العرب لا تقول رجل أبيض من بياض اللون إنما الأبيض عندهم الطاهر النقي من العيوب فإذا أرادوا الأبيض من اللون قالوا أحمر»[1]. وفي التهذيب: «إذا قالت العرب فلان أبيض الوجه، وفلانة بيضاء الوجه، فيعني نقاء العرض من الدنس والعيوب.. وهذا كثير في شعرهم لا يريدون به بياض اللون ولكنهم يريدون المدح بالكرم ونقاء العرض من العيوب»[2]. فأجدادها بيض الوجوه مجازا وليسوا بيض الوجوه حقيقة.

وإذا افترضنا أن الرجل يعرف أسلاف امرأته؛ لأنه وإياها من القبيلة نفسها، كما مر بنا، وسحناتهم لا تخفى عليه، استجزنا القول إن هذا الرجل «الغيور» يتغاضى عن أمور عدة، منها: أنه يقبل تحويل المجاز إلى حقيقة، ويقتنع بأن العرق الذي نزع الطفل إلى البياض، عرق غير عادي؛ لأنه يحول الخيال إلى واقع. فكرم الآباء والأجداد ونقاء عرضهم من الدنس يتحول بياضا على وجوه الأحفاد. ويالها من حجة!

يقبل كذلك، تجاوز المرأة عن تبرير بقية صفات الابن غير البياض. ويسكت عن عدم حلفها له ببراءتها بعد أن استحلفها:

أو تحلفي بـربـك العلي أني أبـو ذيـالـك الصبي

قبول حجة المرأة الواهية من رجل غيور شكاك يثير التساؤل. فهل عفوه عن المرأة كان بسبب بلاغة حجتها أم أن مسألة العفو واردة من دونها؟ الوقوف عند كلمة الكركي التي وردت في الأبيات قد يساعد على الوصول إلى بعض الافتراضات في الإجابة عن السؤال السابق.

الكركي في الميثولوجيا الإغريقية أحد الحيل التي مارسها الرجل مع الفتيات الجميلات؛ فقد اتخذه الرجل طريقا للدخول إلى المرأة في حكاية زيوس مع ليدا حيث تمثل لها على صورته كي يقتحم عفتها. ويظهر جسد الكركي في الأسطورة الإغريقية على أنه حيلة من أجل اصطياد المرأة وإيقاعها في حبائله[3].

لنعد إلى صاحبنا الذي يقول:

1. ابن منظور، مرجع سابق، (مادة: حمر).
2. نفسه.
3. ينظر: عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص 58.

قــد رابنــي ببصر رخــيٍّ ومقلة كمقلة الكركيّ

أي: أن عيني الطفل تشبه عيني الكركي.

لعل الرجل يرى في عيني الطفل صورة الرجل الذي هتك عرضه وليس الذي يقصده الكركي الطائر. الكركي يتخذه بعض الرجال للاحتيال والدخول على المرأة.

وإذا كانت المرأة قد وقعت ضحية للاحتيال فهذا يعني أنها لم تبحث عن رجل تمارس معه الرذيلة ولكنها ابتليت به ابتلاء. وإذا كان الرجل بحاجة إليها لتربية بنيه (الجون) في هذه الصحراء الموحشة التي يقطنونها، فهل هناك مجال للعفو عند سماع حجة على لسانها تكون مقنعة للجميع؟

إذا ما أراد الرجل العفو عن هذه المرأة فالمشكلة التي ستواجهه هي هذا الطفل بكل ما فيه من اختلافات عن بقية إخوته. فرؤيته ستذكره بخطيئة زوجه، وهو بحاجة إلى نسيان هذه الخطيئة لتستمر الحياة.

وللكركي في المخيال العربي مع النسيان علاقة مثيرة، إذ يقال: إنه طائر عجيب، كانت العرب تستفيد من دماغه ومرارته لعلاج كثير النسيان، وربما لاينسى شيئا بعده[1]. ها هو الطفل المشؤوم أصبح مماثلا للكركي.

الكركي يمنع النسيان عامة، والطفل بلونه وعينيه وشعره يمنع نسيان خطيئة أمه. ليس الرجل وحده الذي بحاجة إلى نعمة النسيان، القبيلة كذلك بحاجة إليها؛ فرؤية القبيلة لهذا الابن المختلف عن إخوته ستكون مثار تساؤلاتهم، واتهاماتهم. وسيعدون سكوت الرجل عن خطيئة زوجه مخالفة صريحة لعاداتهم وتقاليدهم.. وربما نبذوه من بينهم على حين غرة.

كل هذا يعقد المشكلة ويزيد من صعوبة حلها. لن يكون الحل إلا بحجة دامغة على لسان المرأة تخرس بها ألسنة الجميع. ولابد لإقناع القبيلة من اصطناع حكاية ملائمة تنتشر بين سائر أفراد القبيلة. من هنا جاءت حكاية هذا الرجل مع زوجه بأبياتها الشعرية التي تضمن لها الانتشار والخلود.

الهدف من الحكاية إذن ذو وجه مزدوج، الأول: إظهار غيرة الرجل وحميته وإبائه.. ألم يحاول قتلها بسيفه بحسب رواية الأمالي: «فنظر إلى ابنه فإذا هو أحمر غضب، أزب الحاجبين، فدعاها وانتضى السيف»[2]؟ محاولة القتل كافية لإظهار حميته.

1. ابن منظور، مرجع سابق، (مادة كرك).
2. القالي، مرجع سابق، ص 46.

أما الوجه الثاني لهدف الحكاية فهو إظهار الاقتناع بالحجة التي أوردتها المرأة وإعلان براءتها على الملأ. فيحق للرجل العفو عنها والإبقاء عليها.

قراءة الأبيات بشيء من التأمل تظهر أن الرجل هو الذي أسهم في إيراد حجة البياض والسواد. لقد أراد الرجل أن تقول المرأة إن بياض ابنها –مع أن أسرته سوداء اللون– كان نتيجة بياض وجوه أجدادها. ويتضح تواطؤه معها في إيراد هذه الحجة من خلال استعماله لكلمات تحمل (شيفرات) توحي لها بالإجابة الملائمة من دون أن يظهر أن له دورًا فيها. وما كان دوره إلا في إيراد كلمات توحي بالبياض من غير أن تصرح به حتى تقوم المرأة باستغلاله في تفسير بياض الابن ببياض أجدادها.

لنقف عند الكلمات التي تحمل شيفرات الإجابة وهي:

مقلة: هي شحمة العين التي تجمع السواد والبياض وقيل هي سوادها وبياضها الذي يدور كله في العين[1].

الكركي: طائر البجع وهو طائر أبيض اللون[2].

الهجين: الهجان من الإبل البيضاء الخالصة اللون[3].

وهكذا فبعد أن أحاطها بالبياض من كل جانب لتقوم باستعمال هذه المفردة في تفسير بياض ابنها ختم مساعداته الثمينة لها بذكر كلمة (جون) والجون: الأسود، والجون أيضا الأبيض، وهو من الأضداد وجمعه جُون[4]. يبدو أنه أراد أن يقول لها: إن الجون مع أنه شيء أسود لكنه يمكن أن يكون أبيض. استعمال العرب هذه الكلمة بمعنيين متناقضين دليل على إمكان قبول هذه المعادلة؛ فالشيء الأسود قد يكون أبيض بمعنى من المعاني، وما لون أجدادك إلا من هذا القبيل، فهم سود البشرة مثلي ومثلك لكن أفعالهم تجعلهم بيض الوجوه.

نستطيع أن نصل الآن إلى أن الرجل هو الذي دل المرأة على مسألة بياض الأجداد الوهمية لأن هذا هو المخرج الوحيد من هذه الورطة. وما كانت المرأة لتلجأ إلى هذا الحل إلا بمساعدته لها؛ لأن أجدادها من ذوي البشرة السوداء وهو يعلم هذا حق العلم. وما كان رجوعها إلى أجدادها لينقذها لولا الإيحاءات التي حملتها كلمة (الجون).

فهل كانت المرأة بليغة عندما فسرت بياض طفلها ببياض أجدادها؟ لو أن الحكاية تسعى في

1. ابن منظور، مرجع سابق، (مادة مقل).
2. نفسه، (مادة كرك).
3. نفسه، (مادة هجن).
4. ابن الأنباري، الأضداد، ص 47.

أصلها إلى إبراز قدرات المرأة وبلاغتها ما حملت الأبيات كل تلك (الشيفرات) التي توشك أن تعلن عن وجودها وتنتظر فقط من يستعملها.

يبدو أن هذه الحكاية تصب في مصلحة الرجل وحده. وذلك من عدة أوجه:

أولها: إبراز بلاغة الرجل. أليس هو الذي ببلاغته استطاع تلقين المرأة حجتها من دون أن يصرح بكلمة البياض رغم أنه كررها مرات عدة في عدد محدود من الأبيات؟

ثانيها: الحكاية كما يبدو أريد لها أن تكون انتصارًا للبلاغة. أريد لها أن تقول: إن الشعر استطاع إقناع مثل هذا الرجل الغيور، بل الشديد الغيرة. لكن ما حصل هو أن الرجل فرض نموذجه بالشعر ليصل إلى غرضه. ولعل إبراز قدرات الشعر الخارقة -وهو مجال الرجل عادة، بخلاف المرأة التي يبدو أن مجالها السرد -وحده- قد يكون هدف هذه الحكاية من أساسها. وربما دفع تحيز بعض الرواة للشعر إلى صنع حكايات من هذا القبيل لا لشيء إلا لأنه ديوان العرب.

وبعد،فهذه الحكاية لا تخدم المرأة بالصورة التي يتوقعها كل من يقرأ كتاب بلاغات النساء تحت تأثير من دلالة العنوان، فما كانت البلاغة في الثقافة العربية إلا من نصيب الرجل أولا وآخرا، وما كانت المعارك التي دارت بين الرجل والمرأة على صفحات هذه الكتاب وما شاكله إلا معارك أراد الرجل أن يهزم فيها بمحض إرادته. وهنا قد يحق لنا أن نتساءل: ألا تعد مثل هذه الحكاية دليلا على حاجتنا إلى إعادة قراءة هذا الضرب من التأليف مرة أخرى؟ سؤال حسب هذه الورقة أنها سعت إلى إثارته.

المصادر والمراجع

- ابن الأنباري، أبو القاسم محمد، الأضداد، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، بيروت، دار الفكر/ 1987م.

- ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، بيروت، المكتبة العصرية/ 1424هـ.

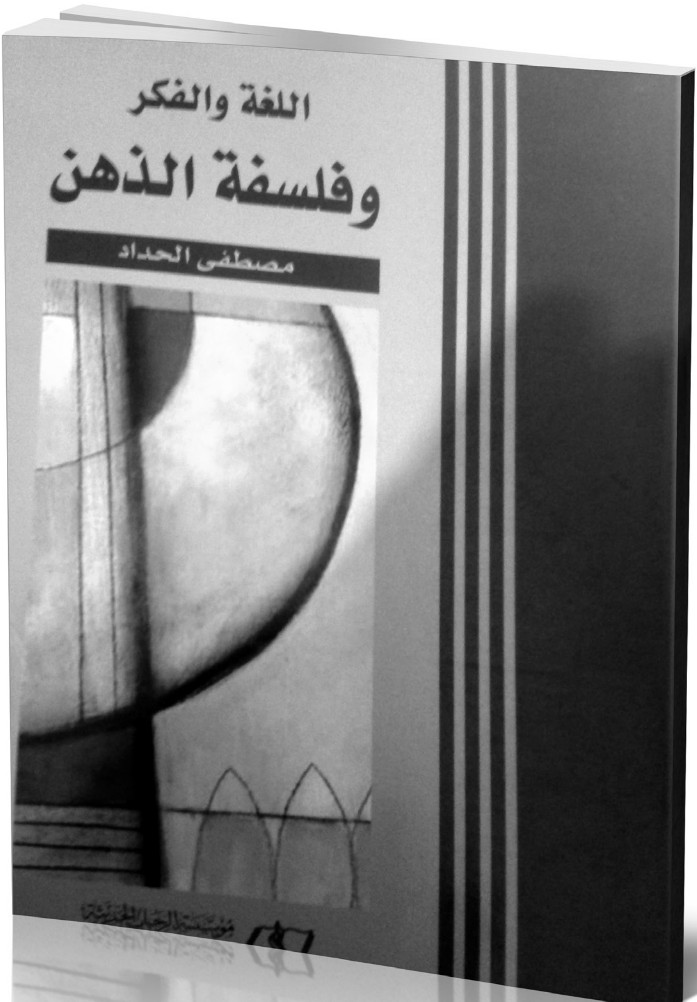
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت/ 1988م.

- طيفور، أبو الفضل، بلاغات النساء، تحقيق: بركات يوسف هبود، المكتبة العصرية، بيروت/ 1422هـ.

- الغذامي، عبد الله محمد، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط 2/ 1997م.

- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، الأمالي، تحقيق: صلاح فتحي وسيد عباس، المكتبة العصرية، بيروت/ 1423هـ.

- مسلم، أبو الحسين، صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر/ 1403هـ.


اللغة والفكر
وفلسفة الذهن
مصطفى الحداد
مؤسسة الرحاب الحديثة

شعرية البيان:
دراسة في جهود الإفراني البيانية

عبد الفتاح شهيد[1]

تقديم

أسعى من خلال هذا البحث إلى تبريز الجهود البيانية للعالم والمؤرخ والأديب المغربي محمد الصغير الإفراني من خلال كتابيه «المسلك السهل» و«ياقوتة البيان وشرحها»، ووضع هذه الجهود في سياقها «المجالي» ضمن اهتمامات وأسئلة العصر، وتتبع مدى استجابة الإفراني لها أو انزياحه عنها. وتوطينها خلال سياقها «الفني» ضمن من تواردوا على «المشكلة البيانية» وأسئلة «التخييل» في الشعرية العربية، للوقوف على حدود تنصل الإفراني من محراب «البيان» في نسخته السكاكية.

1. الأسيقة والمجالات

لقد أحاطت بالنظرات، البلاغية عموما والبيانية خصوصا، لدى الإفراني مجموعة من السياقات كانت فاعلة في صياغتها، وضرورية في أي عملية فهم وتحليل للظواهر الأدبية والبلاغية في المغرب:

1.1. السياق الذاتي: لقد كان «المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل» من أول ما صدر عن الإفراني (أنهى تأليفه أول رجب من عام 1128هـ بالمدرسة الرشيدية بفاس)، حيث يسوق الإفراني الوجه الأول لاعتذاره لمن لم يجد فيه ما يرجوه بأن «هذا أول مجموع أبرزته في قالب التصنيف»[2]. وقد كان واضحا أن المؤلف ليس في «عشرينيات» عمره فقط، ولكنه أيضا في بداياته العلمية، فهو يتجرأ «على تعاطي هذا الفن بل وسائر الفنون»[3]، كما أنه يعترف ب «عدم تيسير الآلات التي يُكلل بها قمر التوشيح ببدائع الهالات، وتُنور بها في حل المشكلات المقالات»[4]. مما يدفعنا إلى القول بأن «المسلك السهل» جاء به الإفراني وهو في مرحلة البحث عن أرض علمية تأويه. وقد كان طبيعيا أن تكون أول محطة، في هذه الرحلة الطويلة والغنية، هي الأدب «بمفهومه العام» لشحذ الهمة وإعداد

---

1. جامعة الحسن الأول، الكلية متعددة التخصصات، خريبكة.
2. محمد الإفراني، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، ص 57.
3. نفسه، الصفحة نفسها.
4. نفسه، ص 58.

النفس ورياضة الذهن، مع قياس درجات تقبل المتلقين من الطلبة والفقهاء، قبل الخوض في ما هو أهم من العلوم التي كان لها الشفوف في المرحلة.

أما «ياقوتة البيان» وشرحها فقد فرغ من تأليفها سنة 1131هـ، أي سنة واحدة بعد عودته إلى مراكش وتصدره للتدريس فيها، وقد جاءت على خلاف «المسلك» لهدف تعليمي واضح: «والمعنى أنه قصد في هذه الأرجوزة بيان ما يضبط أقسام الاستعارة ويجمع متفرقها، ويذلل صعبها الذي حير الأفهام، وكثر عليه زائغ الأوهام»[1]، ونظرا لشعور الرجل بأهمية البيان باعتباره «المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير»[2]، فقد اختار أن يبدأ مرحلة مراكش، وقد علمنا أن قد ناله خلالها ما ناله من طلبتها وفقهائها، بالتأليف في علم من العلوم التي يحتاجها المشتغل بالتفسير والحديث وغيرهما من العلوم الدينية المهمة، فالبيان، «به يعرف ما فيه (القرآن) من لطائف الاعتبارات، التي بلغ بها مبلغ الإعجاز»[3].

وفي السياق الذاتي دائما فقد كان تأليف «المسلك السهل»، وشرح نص غزلي خلاله، مناسبة لتفجير شحنة عاطفية كبيرة وليدة إحساس بالغربة، وهي التي أناط بها الإفراني أيضا ما قد يطال مصنفه من عثار أو سهو، يقول: «رابعها: تقسيم الخاطر بأشجان الغربة الجالبة للمرء غاية الكربة، وفي شغل شاغل من تصرفت فيه أيدي الدهر بالإبعاد والنأي، وفرقت مجموع شمله، فهو يترجى أن تصلح ما أفسدت وإن بعد لأي... أو كيف سيتألق مع أشجان الوحشة عارض فكر، أو تتعلق بالذهن مسألة أو تبقي له على ذكر....»[4].

فالإفراني بعد هذين العملين، وما أحاط بهما من ظروف، ألفى مناطق فكرية أخرى خصيبة خلف خلالها مؤلفات عجيبة، وخصوصا في فن التاريخ، و«قد تأكد من ملكته الكتابية وقدرته الإنشائية»[5] مما شكل «مرحلة متميزة من تطور الكتابة التاريخية في المغرب»[6]. فقبل أن يوصف الرجل بأنه «النقادة النحوي البياني الأديب البليغ الفصيح الخطيب» فقد حلي بأنه «الفقيه العلامة النبيه الفهامة المحدث الحافظ»... ولذلك لا نستغرب أن يكون «المسلك» من باب «الرأي العشريني»[7]، والياقوتة «صدرت مني -يقول صاحبها- ارتجالا وأكثر تراكيبها لبت نداء القلم

1. محمد الإفراني، ياقوتة البيان: أرجوزة في البلاغة وشرحها، ص 145.
2. المصدر نفسه، ص 144.
3. الحسن بن مسعود اليوسي، القانون في أحكام العلم وأحكام العالم وأحكام المتعلم، ص 209.
4. المسلك السهل، ص 58.
5. محمد الصغير الإفراني، نزهة الحادي بأخبار ملوك الحادي، ص 14 (مقدمة المحقق).
6. نفسه، ص 17 (مقدمة المحقق).
7. المسلك السهل، ص 434.

عجالا، وقد ألفتها في إبان الحداثة مع شواغل لا يميز من ابتلى ببعضها الاثنين من الثلاثة»[1]. بينما كتب الرجل في مجالات معرفية أخرى وخصوصا في التاريخ والتراجم كانت أكثر أصالة وأوفى معرفة؛ ففي مقدمة «الصفوة» يقول: «فشمرت عن أذيالي مبادرا، وأيقظت من سنة الغفلة فكرا سادرا»[2]، وفي خاتمة النزهة» يذكر: «وقد بلغت في التنقير عن ذلك غاية، وصرفت لجمعه عنان العناية، وبذلت فيه جهدي، على قدر ما عندي».[3]

2.1. السياق العلمي: لا شك أن المعارف والعلوم أساسية في تكوين المشتغل بصنعة الأدب والمهتم بشرح وتحليل عيون النصوص الأدبية والشعرية. وإنما يقع الاختلاف حين تغلب عليه العلوم الدينية، وتتمكن منه أسئلتها الملحة، فتصطدم انطلاقات عارضته النقدية والأدبية بثبات أقيسة ذاكرته العلمية ومحفوظه المتمكن[4]. فيجري وراء تدقيقاتها العقلية وتفاصيلها المنطقية، ناسيا أو متناسيا خصوصيات الأدب البيانية وماهيته الجمالية.

ولذلك نجد الذاكرة العالمة كانت لها تأثيرات إيجابية كثيرة مما نعرض له في مواقع كثيرة من هذا البحث. لكن كانت لها أيضا تأثيرات سلبية، جعلت الإفراني يقبل على قضايا الأدب والبلاغة والبيان مكبل العزيمة الأدبية؛ بعقلية الفقيه المنشغل بالأحكام الشرعية، والمؤرخ المثقل بالهموم التوثيقية.

ومن المظاهر السلبية لهذا المسار تعرض الإفراني للأحكام الشرعية وهو بصدد مشكلات نقدية، فينفق مجهودا طائلا في بيان الحكم الشرعي في «الغزل» و«الرثاء»: «وإذا انجر بنا القول إلى ما يحرم من التشبيب والنسيب، فنتبعه الكلام على ما يحرم من الرثاء وما يجوز تكميلا للفائدة»[5]. ويندرج ضمن هذا تتبعه للاختلافات حول المجاز والاستعارة. حيث يسعى جاهدا «لعقد تصالح بين المفاهيم الدينية الإسلامية والمفاهيم الأدبية»[6]. ومعلوم أن هذا مما فرضته البيئة التي عاش فيها الإفراني، وطبيعة الإشكالات المثارة في عصره، غير أنها إشكالات لا تشغل من أوقف جهده للبحث في أسرار الصناعة الفنية والأقاويل الأدبية، وإنما تهم من امتلأت جوانحه بالعلوم مما يعيق التجربة الإبداعية إنتاجا وقراءة ونقدا.

ومن المظاهر السلبية لهذا التوجه إلحاح الإفراني على أهمية إتقان العروض للمقبل على صناعة

1. الياقوتة، ص 180.
2. محمد الصغير الإفراني، صفوة من انتشر في أخبار صلحاء القرن الحادي عشر، ص 39.
3. نزهة الحادي، ص 435.
4. ينظر في هذا الموضوع: محمد الدناي، نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز، 1/ 134.
5. المسلك السهل، ص 144.
6. نفسه، ص16 (مقدمة المحقق).

الشعر، وانتقاده لكبار شعراء العربية لغلطهم في الأوزان؛ «فقد وقع لجماعة كأبي تمام والبحتري وغيرهم الخلل في الوزن، والتبست عليهم البحور، وتداخلت عليهم التفاعيل، وما ذلك إلا لعدم الدراية بهذا الفن»[1]. ولا يخفى ما في هذا القول من التجوز، على الرغم من اعتماده على ما جاء في «الموازنة» الذي لا يخفى السياق الذي وردت فيه انتقادات الآمدي لأبي تمام خصوصا. إذ إن الشعر لا يمكن أن يكون ترديدا تاما للتوجيهات العروضية الضيقة وتقنيات التقطيع المدرسية، بل هو تجديد مستمر وانزياح دائم يسمو بالشاعر عن التكرار الممل من خلال التطلع والتخطي، دون الانبتار عن الأصول التي أفرزتها الشعرية العربية في عصورها الذهبية، ولنا في صولات الشعراء وردودهم المفحمة على العلماء ما يشفي الغليل في هذا المضمار.

وحين أراد الإفراني إثبات أطروحته، لم يجد في المدونة الشعرية والنقدية ما يؤيد به مذهبه، وحتى وهو يرد على من قال بأن «تقطيع الأبيات يخرج بديع الألفاظ ورائق السبك إلى استبراد وركاكة»[2]، يأتي بأبيات لأبي فراس الحمداني وبهاء الدين السبكي وحكاية لأبي نواس (عاد وشكك في صحتها)؛ كلها تؤكد على الدور الثانوي للعروض في الممارسة الشعرية الأصيلة.

ولا يبتعد عن هذا كثيرا حديثه عن القافية واستطراده الطويل في فك لغز من ألغازها، أنشده إياه الأديب أبو عبد الله الطيب المريني: «وأنشدني من لفظه لنفسه صاحبنا الأديب أبو عبد الله الطيب المريني كلأه الله بيتا له خمس قواف يتفرع إلى ثمانية وثمانين، وخمسة وعشرين ألف نوع»[3]؛ وهو من مذاهب الفقهاء الذين غلبت عليهم العلوم في الإلغاز والتعمية ولزوم مالا يلزم.

3.1 السياق الفني: لقد استهوت، من جهة أولى، مسألة الدفاع عن الأدب والشعر الإفراني في مناسبات عديدة، حيث يلح على مكانة الأدب ويبالغ في التنويه به: «ولعمري إن كل من لا يتعاطى الأدب، ولا ينسل لاجْتِلاء غرره، واجتلاب درره من كل حدب، ما هو إلا صورة ممثلة أو بهيمة مرسلة»[4]. غير أن هذا الدفاع عن الأدب يرافقه فهم خاص لمضامين كتب الأدب، والتي يجب ان تشتمل على الكثير من «الأخبار والنوادر»[5]، وفهما خاصا لوظيفة الأدب «إذ الأدب كله فكاهة، وأحسنه القريب الحلو المساق»[6]، بينما مثلا «علم التاريخ من أشرف العلوم، ومكانه من العلوم الشرعية معلوم».[7].

1. نفسه، ص 130.
2. المسلك السهل، ص 130.
3. نفسه، ص 140.
4. نفسه، ص 53.
5. نفسه، ص 146.
6. نفسه.
7. نزهة الحادي، ص 25.

غير أنه داخل مجال الأدب الواسع، نجد ثناء على الشعر وتفضيلا له على النثر «لبنائه على التخيلات بخلاف النثر، فإنه لم يبن على ذلك»[1]، كما نجد استلطافا للبلاغة «وهذا ألطف المطالب وأعلاها وأغلاها، إذ هو مضمار ما يقع به التفاضل، وينعقد بين الأماثل في شأنه التسابق والتناضل».[2]

ومن جهة ثانية فقد كان الحديث عن الأدب والشعر والبلاغة مرقاة للدفاع عن الاشتغال بالتوشيح، يقول محمد العمري: «وهذه الانطلاقة في التأليف، وما فيها من هجوم على خصوم الأدب تعبر عن ذكاء الإفراني، فبعد أن أحل الأدب المكان اللائق به من الاحترام انتقل إلى التنويه بموشح ابن سهل وتفضيله على غيره لتبرير الاشتغال به»[3]. حيث عقد السمط الأول للتعريف بابن سهل، والسمط الثاني في الحديث عن التوشيح، معتمدا في ذلك على علم من أعلام الفكر والأدب وهو ابن خلدون، وعليه جل اعتماده في هذا السمط. وقد ساق في هذا المضمار، على غرار المقري في تأليفاته، العديد من القصائد المنتقاة والمقاطع الموشاة، حتى يغني كتابه ويجد فيه كل واحد مراده.

في هذا الإطار جاء «المسلك السهل» وولدت «ياقوتة البيان وشرحها»؛ منها ما يحفز على الإبداع والتجديد، ومنها ما يكرس النقل والإعادة. غير أن الثابت هو أن لحظة الإفراني مرحلة أساسية في تاريخ الفكر البلاغي العربي في المغرب، ما أحوجنا للتعريف بملامحها وتوطينها في خريطة البلاغة العربية، حتى لا نعيد اقتراف ما انتقده الإفراني على معاصريه، حين «يعاملون فعل القريب بالجزم، ويرفعون أمر البعيد»[4].

2. شعرية البيان في سياقها العربي

إن «البيان» من أقوى مكونات الشعرية العربية يتسع أحيانا ليبتلع جميع آليات إنتاج الخطاب، كما سنرى، ويضيق أحيانا كثيرة ليختصر في الصور الفنية المنبنية على المجاورة والمشابهة؛ وكان من أهم المراحل في حياته المتفاوتة والشاقة في المسارات الثقافية العربية أن كان موافقا للتخييل.

ولا تزال «المسألة البيانية» تشغل مكانا مهما في الثقافة العربية، «فألفت فيها الكتب وشرحت وحشيت... كما نظمت الأراجيز... وأنجز فيها المعاصرون أطروحات وأصدروا ملفات وترجموا كتبا ومقالات»[5]. ومع ثناء الأستاذ مفتاح على هذه الجهود في العقد الأخير من القرن الماضي، فإنه

1. الياقوتة، ص 147
2. المسلك السهل، ص 56.
3. نفسه، ص 17 (مقدمة المحقق).
4. المسلك السهل، ص 60.
5. محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 7.

يرى «أن النشاط المعاصر حول المسألة وحلها لم يصل بعد إلى المستوى العالمي، فأكثره يدور في فلك التناول القديم، وتبعا لذلك فهو منغمس في المسائل القديمة وفي مقترحات حلولها»[1]. غير أننا نرى أن الانكباب على تنسيق جهود القدماء البيانية جميعها والاطلاع على أنساقها وحيثياتها المختلفة مرحلة أساسية قبل الانفتاح على المقترحات الكونية الحديثة. وتبريز شعرية البيان باعتبارها آلية وأجرأة لفهم الخطاب والكشف عن جمالياته خطوة أساسية لتجاوز ما يسميه الأستاذ العمري ب«تحنيط البلاغة» عبر الأمثلة المكرورة والشواهد المعادة، وقص أجنحتها التي كانت تحلق بها، ويجب أن تظل محلقة، في العوالم المختلفة. وأثناء كل ذلك نندفع بحوافز مختلفة إلى البحث عما قدمه المغاربة في هذا المنحى، باعتبار جهودهم البيانية، مهما اختلف في قيمتها، فهي تحتاج إلى العرض والمساءلة والتقويم ضمن المسارات البيانية العربية المختلفة.

هذا المسار الغني لشعرية البيان، ما أحوجنا إلى إضاءته، حتى لا يختصر البيان في مناطق محددة، على الأقل في وعي المتلقين للبلاغة العربية اليوم والمشتغلين بتحليل الخطابات المختلفة. وذلك أن من أوضح ما يظهر لكل متتبع للمسألة البيانية هو أن هذا التقسيم للبلاغة إلى ولايات ثلاث منعزلة؛ «وتحديد كل منها بحد صحيح يفصله عن غيره، وكذلك محاولة تحديد مجال كل منها، أمور غير مسلمة على إطلاقها»[2]. فعلى الرغم من الجهود التنظيمية المنهجية التي قام بها السكاكي، وتبعه في ذلك الملخصون والمختصرون والشراح؛ «حيث جعل مركز البلاغة في التراكيب والمقاصد (علم المعاني)، وامتدادها في التحويلات الدلالية (علم البيان)، وجعل ما أقصاه الجرجاني (الأصوات) أو ما أهمله (المقابلات الدلالية...الخ) في هامش البلاغة (علم البديع)»[3]، فقد ظل المسار البديعي يراكم الصور في غير نسق (تحرير التحبير) أو في نسق غير دال (المنزع البديع)[4]؛ كما ظل المسار البياني يؤسس لشعريته الخاصة، وهو يطور آلياته لمقاربة النصوص وسائر الخطابات (الجاحظ، ابن الأثير، ابن خلدون...)، وهذا المسار الأخير هو ما سنوليه عنايتنا خلال هذه المداخلة.

فقد جاء البيان في القرآن الكريم[5] بهذا المعنى الموسع الذي نتحدث عنه، وهو يرادف المعنى اللغوي الذي يتراوح بين الوضوح والإيضاح، والظهور والإظهار، والتثبت والتأني والتأمل، ثم الفصاحة والإفصاح. ففي قوله تعالى: ﴿فإذا قرأناه فاتبع قرآنه، ثم إن علينا بيانه﴾[6]، فيبدو معنى

1. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
2. بدوي طبانة، علم البيان، ص 24.
3. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 30.
4. نفسه، الصفحةنفسها.
5. لا نحتاج إلى التذكير بنووية الخطاب القرآني في الثقافة العربية عموما وفي البلاغة العربية خصوصا.
6. سورة القيامة، الآيتان 17، 18.

الإظهار والكشف أوضح؛ بينما نجد الإفصاح أظهر في قوله تعالى: ﴿الرحمان علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان﴾.[1]

وفي الأدبيات النبوية يستحضر كثيرا الحديث الشريف: «إن من البيان لسحرا»، وهو حديث دال على فاعلية البيان التي تتجاوز المستوى البنيوي للخطاب إلى التأثير في المتلقي. وقد جاء «في معرض الإفحام وقوة الحجة والقدرة على الإقناع وشدة وقع الكلام في النفس»[2] التي تقارب وقع السحر. وهو ما يجلي أهمية البيان وموقعه المحوري في الأدبيات النبوية، فكل «أنواع البيان واقعة منه ﷺ على أكمل ما يتصور من البيان... فهو الأسوة والقدوة في البيان والبلاغ. قال الله تعالى: ﴿وأنزلنا إليك الذكر لتبين للناس ما نزل إليهم ولعلهم يتفكرون﴾[3]، وقال عز وجل: ﴿وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم﴾[4]»[5]. مما يجعل البيان مكونا متأصلا وجوهريا في الثقافة العربية والإسلامية، يصل إلى أكثر المساحات قدسية بل ويشكل مناط قدسيتها وإعجازها.

وقد تم التأسيس لمصطلح «البيان» في الثقافة العربية في هذا السياق العام المرتبط بالخطاب، والذي لا يشكل فيه الخطاب الملفوظ إلا جزءا من بين أجزاء أخرى كثيرة، وخصوصا لدى الجاحظ، أبو عمرو عثمان (ت 255 هـ)، الذي تناثرت نصوصه النووية المؤسسة في كتب الأدب والبلاغة بعده. ومهما اختلفت القراءات والتأويلات لهذه النصوص، فقد كانت في ذاتها مفصحة عن فهم متقدم للبيان، وإدراك واع لبنياته ومجالاته ووظائفه. فالبيان عنده: «اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدليل، لأن مدار الأمر، والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[6]. فالبيان بنية جامعة تدور في فلكها العديد من المفاهيم بمثابة إجراءات منهجية للمقاربة والتحليل: الكشف، هتك الحجاب، الإفضاء، الهجوم، الفهم، الإفهام، الإيضاح... ثم قسم أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ تقسيمه المعروف إلى خمسة أشياء: اللفظ، الإشارة، العقد، الخط، الحال التي تسمى نصبة.[7]

ورغم أن هذا التصور للبيان قد انتشر في المصادر اللاحقة بعباءة الانتقاد أحيانا أو بلبوس

1. سورة الرحمان، الآيتان 1-2.
2. بدوي طبانة، علم البيان،ص 18.
3. سورة النحل، الآية 44.
4. سورة إبراهيم، الآية 5.
5. الواطي، مآخذ البيان في فهم القرآن، ضمن: بلاغة الخطاب القرآني (أشغال ندوة)، ص 338.
6. البيان والتبيين، 1/ 76.
7. نفسه، الجزء والصفحة نفسهما.

الشرح والتوضيح أحيانا أخرى (ابن وهب، الجرجاني، ابن سنان...)، فإنه ألفى في الكثير من المصادر الأخرى من احتفظ له ببريقه وجاذبيته، سواء في حقل إعجاز القرآن (الرماني نموذجا) او في حقلي النقد البلاغة (ابن الأثير نموذجا) أو في الموسوعات العلمية العامة (ابن خلدون واليوسي أنموذجين).

فالرماني (ت403ه) في رسالته في إعجاز القرآن وهو يبحث عن مناط الإعجاز القرآني يجعل الكلام على وجهين: «كلام يظهر به تميز الشيء من غيره فهو بيان، وكلام لا يظهر به تميز الشيء فليس ببيان»[1]، فعنده البيان مرتبط بالكلام المميز للأشياء، وما عدا ذلك فليس ببيان. ويستدرك على سابقيه استدراكا لطيفا وهو يبحث عن «المضمون الأخلاقي» في الكلام، فيرى أن ليس كل بيان يفهم به المراد. ويتحدث تبعا لذلك عن «حسن البيان»، وهو قسم من أقسام البلاغة، ويعتبره على مراتب، «فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ويسهل على اللسان وتتقبله النفس تقبل البرد. وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة»[2]، فبالإضافة إلى حسن العبارة وجودة النظم والسهولة على اللسان لا بد من الحسن في السمع وحسن التقبل. وتأكيدا لهذه المكونات وانسجاما مع نظريته في إعجاز القرآن يرى أن «القرآن كله في نهاية حسن البيان».[3]

ومن الذين احتفظوا بهذه الفعالية للبيان ضياء الدين ابن الأثير (622هـ) وهو يبحث عن القوانين العامة لتأليف الكلام في كتابه «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» والذي بناه على محورية «البيان» الذي هو عنده «لتأليف النظم والنثر بمنزلة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام»[4]. وقد جاء الكتاب في «مقدمة ومقالتين: مقدمة تشتمل على أصول علم البيان، والمقالتان تشتملان على فروعه فالأولى في الصناعة اللفظية والثانية في الصناعة العملية»[5]. حتى إنه في إجلاله للبيان قرنه بالجمال ووصفهما بالامتداد واللانهائية في قول له دلالات كثيرة: «شيئان لا نهاية لهما: البيان والجمال».[6]

وبهذا الامتداد وبهذه الرؤية الشمولية طفق يحدد موضوع علم البيان، فجعله يتسع ليشمل «الفصاحة والبلاغة، وصاحبه يسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية، وهو والنحوي يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة، وصاحب

1. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 106.
2. نفسه، ص 107.
3. نفسه، ص 106.
4. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 1/ 33.
5. المثل السائر، 1/ 34-35.
6. نفسه، 1/ 40.

علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة، وهي دلالة خاصة والمراد بها أن يكون على هيئة مخصوصة من الحسن، وذلك أمر وراء النحو والإعراب».[1]

أما ابن خلدون (808هـ) فيعتبر علم البيان من ضمن علوم اللسان العربي إلى جانب علم النحو وعلم اللغة وعلم الأدب. وفي حديثه عن علم البيان اعتبر «هذا العلم حادث في الملة بعد علم العربية واللغة، وهو من العلوم اللسانية، لأنه متعلق بالألفاظ وما تفيده، ويقصد بها الدلالة عليه من المعاني»[2]. واقترب كثيرا من الجاحظ وهو يقرر أن هذا العلم يبحث في الدلالة التي هي للهيئات والأحوال والمقامات. وفي البحث عن أصنافه يفرق بين بيان عام وبيان خاص، حيث إنه جعل هذا العلم على ثلاثة أصناف: الصنف الأول: يبحث فيه عن الهيئات والأحوال التي تطابق باللفظ جميع مقتضيات الحال ويسمى علم البلاغة. والصنف الثاني: يبحث فيه عن الدلالة على اللازم اللفظي وملزومه، وهي الاستعارة والكناية، ويسمى علم البيان. وألحقوا بهما، عنده، صنفا آخر: وهو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق سموه علم البديع[3]. ولحل إشكال التداخل بين المعنى العام والمعنى الخاص للبيان، يعالج ابن خلدون من منظور الأسبقية والأهمية بين المحدثين والمتقدمين؛ يقول: «وأطلق على الأصناف الثلاثة عند المحدثين اسم البيان، وهو اسم الصنف الثاني لأن الأقدمين أول ما تكلموا فيه».[4]

وأدرج اليوسي (1102هـ) من علماء المغرب خلال القرن الهجري الحادي عشر علم البيان ضمن العلوم الإسلامية الأربعة عشر عامة، وضمن العلوم اللغوية الخمسة التي بها قوام البلاغة خاصة. وبعد إيراد تعريف السكاكي وشراحه للبيان يحصر على غرارهم هذا الفن في ثلاثة مباحث: التشبيه، المجاز، والكناية. غير أنه سرعان ما يستدرك بالقول: «وإنما أطلق على البلاغة في الغالب علم المعاني والبيان، لأنه بهما تحصل بالفعل، وهي فائدتهما بخلاف الفنون الأخرى فلها فوائد أخرى»[5].

3. الإفراني البياني

كانت صفة البياني من أهم ما حلي به الإفراني في كتب التراجم المختلفة إلى جانب صفة «المؤرخ» التي كانت الأكثر بروزا. ورغم أن الأستاذ العمري رأى أن أصالة الإفراني في هذا الشرح (يعني

1. نفسه، 1/ 37.
2. ابن خلدون، المقدمة، 2/ 373.
3. المقدمة، 2/ 375، 376.
4 نفسه، 2/ 375.
5. القانون، ص 231.

المسلك السهل) ظاهرة في جانب المعاني أكثر منها في البديع، بينما كان عمله في البيان يسيرا ومكملا للمعنى والمعاني كما سبق»[1]؛ فإننا سنولي البيان أهمية خاصة في هذه القراءة لأسباب كثيرة منها:

- إن تخصيص البيان بحيز خاص إلى جانب المعاني والبديع وغيرهما، له عندنا دلالة خاصة، كما أن إدراجه ضمن آليات شرح نص شعري متميز له أهمية قصوى؛ باعتبار الإفراني قد وضع البيان في سياقه الأصلي والأصيل وهو شرح وتوضيح نص شعري وجعله مرقاة من بين أخرى للكشف عن شعريته.

- وبالإضافة إلى ذلك فإننا نجد الظواهر البيانية تتسلل إلى قسم البديع في أكثر من مناسبة، كما أنه لا يحصر التخييل في دائرة البيان بالضرورة، وهو يجزم بأنه «على قدر التفاوت في التخيلات تتفاوت رتب الكلام»[2]، بل إنها تصبح معيارا أساسيا لديه لتفضيل الشعر عن النثر: «ومن ثم كان الشعر أجلب للعقول من النثر لبنائه على التخيلات بخلاف النثر»[3].

- كما أن تأليف منظومة وشرحها حول البيان كان حدثا مهما في المرحلة التي عاش فيها الكاتب، والتي انصرف فيها المؤلفون إلى العلوم الشرعية واللدنية التي كان لها الشفوف. ورغم المنحى المدرسي التعليمي للمنظومة وشرحها، فتتخللها بين الحين والآخر نظرات بيانية ثاقبة، واجتهادات نقدية مصيبة، وترجيحات بلاغية لبيبة. تعبر على أن للإفراني موقعا أساسيا في مسيرة البيان في الغرب الإسلامي مما نكشف عن بعض مظاهره بعد قليل.

1.3. شعرية التخييل: لقد كان حازم القرطاجني من أهم النقاد في الغرب الإسلامي الذين اهتموا بوضع قوانين لعلم الشعر، معتمدا في ذلك على من سبقه من الفلاسفة النقاد وخصوصا الفارابي وابن سينا، وقد كان «البحث في شعرية الشعر هو الهاجس الذي هيمن على فكره في منهاجه، فسعى إلى لم عناصرها ومواصفاتها»[4]. ولعل ذلك ما دفعه إلى التعريض بمن ظن «أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق، على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية»[5]. وفي المقابل طفق يبحث عما يحقق شعرية الشعر. فوجدها إنما تحقق بما هو جوهري

1. المسلك السهل، (مقدمة المحقق).
2. المسلك السهل، ص 158.
3. ياقوتة البيان، ص 147.
4. علي لغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق (أطروحة دكتوراه)، ص 93.
5. نفسه، الصفحة نفسها.

أساسا أي التخييل، وبما هو شكلي أي الوزن والقافية. ولذلك كان التخييل محددا مَاهَوِيا للشعر[1]، بالإضافة إلى وظيفته الأساسية في تحقيق شعرية الشعر عند حازم.

ولم يخرج السجلماسي عن هذا المنحى فاحتفى بالبيان إلى جانب البديع، واعتبره «مادة البدائع وموضوع النكت الروائع، هيولى سائر أساليب البديع وجزئيات البلاغة، وسائرها صور له، فنسبة البيان إليها هي نسبة المادة إلى الصورة»[2]. واستنادا إلى من سبقه من المتفلسفة المسلمين في تعريفهم للشعر جعل «التخييل جنسا أعلى ثم نوعه إلى أربعة أنواع متكافئة: التشبيه، الاستعارة، المماثلة، المجاز[3]. وأصبح عنده «صناعة تمثل بناء أسلوبيا وموضوعا وجوهرا لبنية الشعر ونظريته».[4]

وتعرض ابن البناء للتخييل في كتابه «الروض المريع» في حديثه عن التشبيه والاستعارة، معتبرا كذلك الشعر مبنيا على المحاكاة والتخييل[5].

وحين نصل إلى الإفراني نجده يولي «التخيلات» أهمية خاصة، وهو يؤسس عليها معيار التمييز بين مراتب الكلام فعلى «قدر التفاوت في التخيلات تتفاوت رتب الكلام»[6]. ولذلك يقرن الشعرية بالتخيل في الكثير من المناسبات في المسلك السهل. وفي أكثر من موضع في الياقوتة، ينص على أهمية التخييل، وهو يبحث في شعرية الآليات البيانية وقيمها الجمالية. فحين يقف عند شعرية المجاز، يقول: «والمجاز هو الباعث على ترويح الكلام وتزيين المستهجن حتى يستعذب الأجاج ويستحسن المستقبح، ولهذا مهما كان الشعر أقوى تخيلا كان أعظم قبولا وألطف موقعا، ومن ثم كان الشعر أجلب للعقول من النثر لبنائه على التخيلات بخلاف النثر»[7]. فبالإضافة إلى جعل قوة التخيل معيارا لتفاوت مراتب الكلام، هي كذلك معيار للتفاوت والتمييز بين الأجناس الأدبية وخصوصا بين الشعر والنثر. والتخيلات إنما تنبني بالأساس على المجاز، وضمنه الاستعارة، الذي يروح ويزين ويحسن الكلام، كما يتجاوز تأثيره بنية الكلام إلى المتلقي الذي يحقق لديه عظمة القبول ولطف الموقع، وهو تصور دائر في لبلاغة العربية وخصوصا لدى بلاغيي الغرب الإسلامي.

2.3. شعرية التشبيه: لن نقف عند تفريعات الإفراني لأقسام التشبيه، وشواهده الكثيرة في ذلك وخصوصا في «ياقوتة البيان»، فذلك دائر في كتب البلاغة، لأن ما يهمنا أن نشير إليه هو بعض

1. الشعر عند حازم: «كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقومات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها غير التخييل» منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص 89.
2. أبو محمد القاسم محمد السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص 421.
3. محمد مفتاح، الشعر وتناغم الكون: التخييل الموسيقى المحبة، ص 20.
4. علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب ص 605.
5. ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص 103.
6. المسلك السهل، ص 158.
7. ياقوتة البيان، ص 74.

الاختيارات النقدية والترجيحات البلاغية الدالة، والاجتهادات التي يولي فيها شعرية التشبيه أهمية خاصة.

فشعرية التشبيه تنبثق أساسا من وضع سلم للتشبيه يحدد فيه الإفراني «مراتب التشبيه» و»الأفضل» فيه و»المبتذل» منه، وأعلى مراتب التشبيه ما حذف منه وجه الشبه والأداة: «وهي أبلغ، لأن حذف الوجه يعطي مساواة المشبه بالمشبه به في الوجه، وحذف الأداة يعطي أنه فرد من أفراد المشبه به، فإذا ذكر أحدهما نقصت البلاغة»[1]. فحين نعود إلى النص في تلخيص المفتاح، وهو من المصادر الأساسية للإفراني في الياقوتة، نجده يقول: «وأعلى مراتب التشبيه في قوة المبالغة باعتبار ذكر أركانه أو بعضها حذف وجهه وأداته فقط، أو حذف المشبه، ثم حذف أحدهما كذلك، ولا قوة لغيرهما»[2]. واستنبط منه شراح التلخيص ما سماه الإفراني «الثماني صور».

غير أن الإفراني يتعمق في عرض مناط الشعرية وسبب قوتها في التشبيه البليغ، حيث تجتمع فيه «المساواة» بين المشبه والمشبه به والناتجة عن حذف وجه الشبه. والتداخل بينهما الناتج عن حذف الأداة، فكأن المشبه فرد من أفراد المشبه به. فعن طريق المساواة ودخول المشبه في جنس المشبه به تضيق المساحات بين الطرفين ويتسع احتمال أن يكون المشبه هو المشبه به، فتنبثق شعرية التشبيه وتتحقق بلاغته. وهو ما ينسجم مع الحد الذي اختاره الإفراني للتشبيه، بأنه «هو أن يدل على أن هذا التحق بهذا في كذا...»[3] حيث اختار «الإلحاق» بين المشبه والمشبه به كما جاء في الكثير من الكتب النقدية عوض المشاركة التي وردت في كتب البلاغة التعليمية.

ولا يقل أهمية عن هذا تمييزه بين التشبيه الجيد والتشبيه المبتذل وتقديمه مقترحا لاستملاح التشبيه: «وبين ما أشار إليه أن تشبيه الحسان بالبدر أو الشمس أو الظبي مبذول ذهبت حلاوته لكثرة ابتذاله، فإذا تصرف فيه الشاعر بزيادة استملحته النفوس»[4]، فالتصرف والزيادة في التشبيه آلية أساسية للخروج به من الابتذال والبرودة، وذلك بإضفاء الشاعر عليه لمسته الخاصة وانزياحه عن الصورة التي تكررت في الموروث الشعري إلى درجة الابتذال.

ونرى الإفراني في شرحه البياني لأحد أبيات المسلك يتوسل بتقرير التشبيه لإبداء حسنه وبلاغته، «شبه قلبه بأموال المحاربين، وأن الظبي لما هزم جيش صبره وأخذ قلبه غنيمة قسمه كما تقسم الغنائم خمسة أخماس، فأخذ سلطان الحسن الخمس، واستبد به، وقسم الأربعة أقسام

1. المسلك السهل، ص 295-296.
2. القزويني، تلخيص المفتاح، ص 64.
3. ياقوتة البيان، ص 151.
4. المسلك السهل، ص 263.

الباقية على أنصاره من جفونه المقاتلة»[1]. وكثيرا ما يبدي إعجابه بحسن التصرف في التشبيه، كما في قوله: «وقوله: فاحم اللمة، أي سوداء كالفحم، ومعسول اللمى أي لماه كالعسل، وهكذا، ولا يخفى حسن هذا التصرف في التشبيه»[2]، حيث تزداد جمالياته حين يقترب من الاستعارة وتضيق المساحات بين المشبه والمشبه به.

وأحيانا يلحق الإفراني بعض التشبيهات بالبديع كما في شرحه لقول الشاعر في المسلك السهل:

وإذا أشكو بوجدي بسما كالربى والعارض المنبجس

يقول فيه أثناء مبحث البديع: «وفيه التشبيه المركب، وهو تشبيه شيئين بشيئين وهو من محاسن التشبيه العزيزة الوقوع... (ويأتي بأبيات فيه لامرئ القيس وبشار بن برد) ونكتة التشبيه تسلية خاطره بأنه له نظيرا يروح عنه ما يقاسيه ويتأسى به...»[3] حيث يحدد مدار الجمالية في هذا النوع من التشبيه من قلة توارده من طرف الشعراء «عزيزة الوقوع»، ثم من كون من أبدعوا فيه هما من كبار المدارس الشعرية العربية وفي مقدمتهم «امرؤ القيس» وبشار بن برد، وينتميان إلى أقوى اللحظات الشعرية في تاريخ الشعرية العربية. وبخصوص التشبيه/ الشاهد، فإنما تتحقق شعريته كذلك بتعبيره عن دقائق الحالة النفسية للشاعر، وهو يشعر بالارتياح حين تشاركه في همومه العاطفية وتشاركه في مشكلاته النفسية مظاهر الطبيعة الجامدة والمتحركة.

وفي حديثه حول قول الشاعر:

وإذا أشكو بوجدي بسما كالربى والعارض المنبجس
ليس في الأمر حكم بعدما حل في النفس محل النفس

يتخذ الإفراني من التشبيه معيارا للمفاضلة الجمالية بين البيت وبيت آخر للسان الدين ابن الخطيب، حيث يستلطف بيت الأخير وتشبيهه رغم تأخره ويفضله عن المتقدم رغم تقدمه: «فيه التشبيه البليغ بحذف الأداة، ونظيره قوله تعالى: ﴿وهي تمر مر السحاب﴾، أي حل كمحل النفس من الجسد، وعندي أن تعبير لسان الدين ابن الخطيب في معارضته السالفة، بالمجال في قوله:

ساحر المقلة معسول اللمى جال في النفس مجال النفس

ألطف من تعبير ابن سهل بالمحل، وإن كان لسان الدين أخذ منه»[4].

3.3 شعرية الاستعارة: وكما في التشبيه لن نلج حيثيات الحدود والأقسام التي شغلت حيزا

1. نفسه، ص 432.
2. نفسه، ص 346.
3. نفسه، ص 222.
4. المسلك السهل، ص 303.

مهما من حديث الإفراني عن الاستعارة خصوصا والمجاز عموما. غير أنه لا بد من الإشارة في هذا السياق إلى أهمية النقاش الذي فتحه في الياقوتة، ودفاعه عن الاستعارة في القرآن الكريم، قائلا: «والصحيح جواز ذلك، والاستعارة تفارق الكذب بالبناء على التأويل ونصب القرينة على إيراد خلاف الظاهر»[1]، ولا شك أنه دفاع يندرج ضمن نسق عام ميز بيئته وطبع الأسئلة الشرعية الملحة في عصره.

ويرى بعد ذلك أن الاستعارة أبلغ من الكناية على المذهب المختار عنده، ولذلك استحقت منه الثناء والسبق في الكثير من المناسبات، بالإضافة إلى تخصيصها بسمطين من الياقوتة، كما نراه يختار مذهب الزمخشري في الكشاف في تفضيله للاستعارة التمثيلية، «وإنما أخرها (الكناية) لأن الاستعارة أبلغ منها، كما اختاره في عروس الأفراح لأنها كالجامعة بين استعارة وكناية، ولأنها مجاز قطعا، وفي الكناية خلاف، وأبلغ أنواع الاستعارات التمثيلية كما يؤخذ من كلام الكشاف وتليها المكنية، صرح به الطيبي لاشتمالها على المجاز العقلي»[2]. فالاستعارة التمثيلية أبلغ أنواع الاستعارات لانبنائها على التمثيل، أي الانتزاع من متعدد، وهي التي تحدث عنها الجرجاني باسم «التمثيل بالاستعارة» والتفتازاني ب»التمثيل على سبيل الاستعارة»، حيث «تشبيه حالة بأخرى... وفي ذلك إيجاز في اللفظ واكتظاظ في المعنى ومبالغة في التشبيه وإيضاح للفكرة»[3]، فهذا التقديم للاستعارة التمثيلية مستمد من التركيب والتكثيف الذي يميزها، ثم إنها الأقرب من الناس والألصق بمخاطباتهم المختلفة.

وسيرا على مذهب عبد القاهر الجرجاني يحتفي الإفراني بالاستعارة البعيدة الخفية، ففي قول الشاعر:

وأنـــا أشـكـره فيـما بقي　　　لست ألحـاه على ما أتلفا

يقول: «فيه الاستعارة التبعية في الحرف، لأن الفاء عنده بمعنى «على»، والشكر إنما يتعدى ب «على»، وتقريرها واضح. والاستعارة معلومة في محلها. قالوا: وهي على حسب التشبيه، فكلما ازداد خفاء ازدادت الاستعارة حسنا»[4]. وإن كانت كتب البلاغة المدرسية كثيرا ما تجتذب الإفراني إلى السير على نهجها في مواجهة الاستعارات التي يتباعد طرفاها. غير أنه سرعان ما يعود يؤكد على مذهب الجرجاني في الثناء على الاستعارات البعيدة فعنده «إما أن يكون الجامع ظاهرا فتكون

1. ياقوتة البيان، ص 171.
2. نفسه، ص 177.
3. ينظر: في الاستعارة التمثيلية وأبعادها وعلاقاتها المختلفة وآراء البلاغيين والنقد فيها. صفاء حسين عبد المحسن الترك، الاستعارة التمثيلية في القرآن الكريم، (رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2011. ص 15).
4. المسلك السهل، ص 276.

مبتذلة كما مر، أو خفيا يطلع عليه إلا الخواص فتسمى خاصية، وهي الغريبة والغرابة إما في نفس الشبه كقوله: وإذا اجتبى قربوسه بلجامه، أو يتصرف في العامية، كقوله: وسالت بأعناق المطي الأباطح»[1]، فشعرية الاستعارة تستمد من خفاء وجه الشبه الذي لا يدركه إلا الخواص، مما ينتج أساسا عن البعد والغرابة وحسن التصرف... وبالإضافة إلى الوصف بالغرابة وصفت الاستعارة عند الإفراني بأوصاف أخرى مستجلبة من الحقل النقدي الواصف لطبيعة الشعر: الحسن، الحلاوة، اللطف، البديع...

- **الاستعارة الحلوة:** في شرحه لقول الشاعر:

ما علمنا قبل ثغر نضّده أقحوانا عصرت منه رحيق

يقول: «واستعار الرحيق للريق، وهذه الاستعارة مطلقة، لم تقترن بصفة ولا تفريع كلام، بخلاف المجردة وهي ما قرنت بما يلائم المستعار، والمرشحة بما يلائم المستعار منه. قال ابن حجة: والمرشحة أحلى أنواع الاستعارة بإجماع علماء الفن»[2]، فقد اختار الإفراني رأي ابن حجة في تقديم الاستعارة المرشحة، لما فيها من استغراق في أوصاف المستعار منه وتناسي المستعار بتناسي التشبيه وتغييبه بتغييب المشبه وما يلائمه، وهو ما يوسع من مساحة الانزياح عن الحقيقة، مما يساعد في الإيهام بأن الطرف الثاني أصبح صاحب السيادة في إنتاج المعنى، سواء أكان حاضرا أم غائبا».[3]

- **الاستعارة اللطيفة:** في شرحه لقول الشاعر:

أخذت عيناه منها العربدة وفؤادي سكره ما إن يفيق

يقول: «استعار العربدة للفتور الذي كلّت عيناه عن حمله، كأن العينين سكران طافح، أو شارب معربد. وهذه الاستعارة من ألطف الاستعارات. وكذلك إسناده للفؤاد عدم الصحو من خمرة المحبة فيه من الحلاوة ما لا يعبر عنه»[4]، فاللطف والحلاوة مستجلبان من تشخيص العينين والفؤاد، بجعلهما في حالة سكر طافح وعربدة بالغة.

وفي السياق نفسه، وفي القسم الثالث من أقسام الاستعارة باعتبار أركانها، وهو استعارة معقول لمعقول، في نحو «من بعثنا من مرقدنا» «ولما سكت عن موسى الغضب»، نجده ينقل قول ابن أبي الأصبع معلقا على هذا النوع من الاستعارة: «وهو ألطف الاستعارات».[5]

1. ياقوتة البيان، ص 170.
2. المسلك السهل، ص 322.
3. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 184.
4. المسلك السهل، ص 334.
5. الياقوتة، ص 168.

• **الاستعارة البديعة:** وفي شرحه لقول الشاعر:

أخذت شمس الضحى من وجنتيه مشرقا للشمس فيه مغرب

يقول: «فيه الاستعارة بالكناية على رأي السكاكي في المجاز العقلي، وكذلك المجاز في الظرفية. ولا يخفى ما في البيت من حسن التخييل الذي هو مرقاة لبديع الاستعارات ولطيف الكنايات»[1]. حيث يستحضر الإفراني رأي السكاكي، وإن كان يقدم رأي غيره في الاستعارة المكنية. وينبه إلى حسن التخييل الذي أنتجته الاستعارة في البيت.

وفي الختام، نخلص مما سبق إلى أنه قد اجتذبت الإفراني «رياح البيان» بمفهومه العام، وكان أكثر ذلك في المسلك السهل، أما في «الياقوتة» فنظرا لطبيعتها التعليمية فقد ظل مشدودا للدرس البلاغي كما وضعه شراح السكاكي وملخصوه. كما أن ثقافة الرجل الموسوعية كانت من الأهم المؤثرات في طريقة تأليفه، وطرق مقارباته لمختلف القضايا الأدبية والبلاغية.

وتظل أعمال الإفراني الأدبية والبلاغية حدثا مهما جديرا بالتأمل والمساءلة والمناقشة، من زوايا متعددة، وذلك ما سعى هذا البحث إلى تحقيق شيء منه.

1. المسلك السهل، ص 370.

المصادر والمراجع

• الإفراني (محمد الصغير):

– صفوة من انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر، تقديم وتحقيق: عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ط 1/ 2004.

– المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق: محمد العمري، منشورات وزارة الأوقاف، المغرب،/ 1997.

– نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، تقديم وتحقيق: عبد اللطيف الشاذلي، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط 1/ 1998.

– ياقوتة البيان أرجوزة في البلاغة وشرحها، تحقيق ودراسة: عبد الحي السعيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1/ 2007.

– ابن الأثير، (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدم له وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

• ابن البناء (المراكشي)، الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق: رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية/ 1985.

• الترك (صفاء حسين عبد المحسن)، الاستعارة التمثيلية في القرآن الكريم، رسالة لنيل الماجستير (نسخة مصورة)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس/ 2011.

• الجاحظ (أبو عمرو)، البيان والتبيين، تحقيق وشرحك عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت.

• الدناي (محمد)، نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز، أطروحة لنيل الدكتوراه (مرقونة)، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس/ 1999–2000.

• الرماني والخطابي والجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط 3/ د.ت.

• السجلماسي (أبو محمد)، المنزع البيدع في تجنيس أسليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط 1/ 1980.

• السملالي (العباس بن إبراهيم)، الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، راجعه: عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية الرباط، ط 2/ 1993.

• طبانة (بدوي)، البيان العربي، دار العودة، دار الثقافة، ط 5/ 1972.

- عبد المطلب (محمد)، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1/ 1977.
- العمري (محمد)، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مطبوعات إفريقيا الشرق، ط1/ 2005.
- لغزيوي (علي)، مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق، أطروحة لنيل الدكتوراه (مرقونة)/ 1989-1990.
- مفتاح (محمد):

- الشعر وتناغم الكون التخييل الموسيقى المحبة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط 1/ 2002.
- مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1/ 1990.
- الواطي (محمد عبد الكريم)، مآخذ البيان في فهم القرآن الكريم، ضمن: بلاغة النص القرآني (ندوة)، تنسيق وتحرير: محمد المنتار، مطبوعات الرابطة المحمدية للعلماء، المغرب، ط 1/ 2014.
- اليوسي (الحسن)، القانون في أحكام العلم وأحكام العالم وأحكام المتعلم، تحقيق: حميد حماني، مطبعة شالة الرباط، ط 1/ 1998.

الكتابة وانفتاح المتلقي
بين التخييل والمحاكاة والتأثير في نظرية الشعر
عند حازم القرطاجني

محمد عفط[1]

مقدمة

على مدار المنهاج يصاحب هاجس التلقي نقد حازم وتنظيراته للنصوص ومعالجته لها، إلى درجة يمكن القول معها إن المتلقي يشكل مركز اهتمام القرطاجني؛ فهو أحد الأطراف الثلاثة المكونة للعملية الإبداعية، بل هو طرف مشارك ومتفاعل مع طرفين آخرين هما الشاعر المبدع والقول الشعري المؤثر. وتنبني نظريته للشعر على ركيزتين هما التخييل والمحاكاة؛ يسيران جنبا إلى جنب رفقة الشاعر والشعر والمتلقي. وسيأتي تفصيل القول عليهما لاحقا في تضاعيف هذا البحث.

ولنشرع الآن في تسليط الضوء على موقع التخييل بين رؤية حازم للشعر ومركزية المتلقي -بوصفه هدفا لفعل الشعر- في استقبال العملية الإبداعية من خلال التفاعل مع الأقاويل الشعرية.

الشعر والمتلقي والتخييل

يعد التخييل من أهم الركائز الأساسية والقضايا الجوهرية التي ينهض عليها «منهاج» حازم، وهو إذ يعد خصيصة مميزة للقول الشعري وأحد مقومات الشعر، ولذلك «تظهر أهمية التخييل عند حازم في إلحاحه عليه وتكراره وتحديد قيمة الشعر على أساسه»[2]. وقد عرّف القرطاجني التخييل في إطار تعريفه الشعر قائلا:

«الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها -بما هي شعر- غير التخييل... والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو

1. المدرسة العليا للأساتذة، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس.

2.علي لغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرنين السابع والثامن للهجرة (تقرير عن رسالة دكتوراه)، مجلة المشكاة، ع17، 1413هـ-1993م، ص 101.

صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض».[1]

ويمكن أن نلتقط من هذا التعريف الإشارات الآتية:

أ. حد الشعر مشروط بوظيفته أو بتأثيره من حيث كونه كلامًا مخيلا.

ب. التخييل عملية إنتاج للصور في مخيلة السامع. من خلال الخاصية التخيلية القارة في النص.

ج. وسائل التخييل هي العناصر المكونة للشعر: الألفاظ والمعاني والأسلوب والنظام.

د. الأثر المترتب عن التخييل يتشكل عبر استجابة نفسية تلقائية يمليها النص المخيّل على السامع أو المتلقي بفعل قوة التخييل وسطوته والتي تقصي عمل القوة المفكرة أو فعل التروي»[2].

وتضيئ الإشارة الأخيرة موقع المتلقي ضمن نظرية حازم في الشعر، وهو موقع مركزي وضروري، «فعلى القارئ أو السامع أو المتلقي عموما يقع أمر تأويل هذه التخاييل التي صاغها الشاعر على مستويات الخطاب الشعري المختلفة، عن اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم أو الوزن».[3]

يذهب حازم إلى أن «التخييل هو المعتبر في صناعة الشعر، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة»[4]. وهذا يؤكد مركزية التخييل وأهميته في بناء الأقاويل الشعرية. إن حازما «يَعُدُّ... التخييل عنصرا جوهريا في الشعر، بل أهم عناصره عنده لأنه يحظى بالمكانة الأولى بين عناصر الشعر»[5].

ويواصل حازم حديثه عن التخييل في علاقته بالأقاويل الشعرية، وأن المقصود بها إنما هو «استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بها يخيل لها فيه من خير أو شر»[6]. وهذا يعني أن للشعر غايات سامية من شأنها أن تؤثر في النفوس تأثيرا

1. أبو الحسن حازم القرطاجني (684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 89. وقد أورد حازم في موضع آخر من المنهاج تعريفا للشعر لا يبعد في مضمونه عن التعريف السابق، بل يؤكد قيام الشعر على تمازج التخييل والمحاكاة. يقول حازم: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك». ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص 71. ويستنتج محمد بنلحسن أن حازما «أشار في أثناء هذا التعريف إلى وظيفة الشعر التي تحيل على التلقي بصفة خاصة، وذلك بربط مفهوم الشعر بالأثر الحاصل في النفس، سواء أكان القصد تحبيبا أم تكريها». ينظر: محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 191.
2. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، مقال، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 9، ع 1، 2001م، ص 346-347.
3. محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص 387.
4. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 71.
5. علي لغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس..، ص 98.
6. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 337.

إيجابيا، وحازم هنا يشير إلى الجانب الأخلاقي الذي على المرء أن يأخذ منه بطرف فيتحلى بالأخلاق الحسنة ويتجنب الفاسد منها.

ويفهم من كلامه كذلك أن التخييل في الأقاويل الشعرية ليس مقصورا فقط على المخاتلة والكذب والتمويه. عكس ما ذهب إليه جابر عصفور حين قرر أن «التخييل الذي هو قوام الشعر وجوهره قياس خادع يقوم على مقدمات كاذبة توهم المتلقي بمعان خادعة تضلله»[1]. والواقع أن التخييل يوهم المتلقي بأشياء قد لا يصدقها العقل، ولكن الغرض منه في الشعر هو استجلاب استجابة المتلقي وانفعالاته تجاه ما يخيل إليه، وليس في ذلك تضليل له وإن اعتمد التخييل على التمويه في تقبّل ما تحمله الأقاويل الشعرية من أمور مصورة في كلام مخيل. ذلك «أن عملية التخييل تنتج صورة أو صورًا في مخيلة الملتقي وأن هذه الصورة تستثير حالة قبول أو نفور، تماثل حالة القبول أو الرفض الناجمة عن مشاهدة صورة في الواقع».[2]

إن إتقان الشاعر صنعة الشعر إنما يكون بمعرفة الأغراض الباعثة على قوله، وهي بذلك عناصر مؤسسة للشعر؛ عنها تنبثق التأثيرات والانفعالات الصادرة عن المتلقين. يقول حازم في مفتتح المنهاج: «يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أُوَّلَ هي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تَأَثُّرَاتٌ وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين».[3]

وهذه المعاني التي عليها مدار الشعر، شديدة التعلق بأحوال النفوس، وتمثل ثنائية القبض والبسط التي أشار إليها حازم أعلاه، بؤرة التجاوب بين المتلقي والنصوص. من هنا ركز حازم على بيان «مواقع المعاني من النفوس». وأنه ينبغي أن تكون متناسبة مع الأغراض الشعرية من جهة، ومع طبقات المتلقين (الجمهور) من جهة أخرى. فيذهب إلى أن» ما فطرت نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه والحزن أو الشجو أو حصل لها ذلك بالعادة هو المعتمد في الأغراض المألوفة في الشعر والمبني عليه طرقها».[4]

وإذ يؤكد حازم ضرورة أن تكون المعاني مألوفة عند الجمهور حتى يحصل تأثره بها وتحدث تأثيرها فيه، فإنه لا يرى مانعا من إمكانية إيراد الشعراء المعاني غير المعروفة عند الجمهور شريطة أن

1. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 92.
2. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، ص 351.
3. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 11.
4. المصدر نفسه، ص 22.

تكون «مما فطرت النفوس على الحنين إليه أو التألم منه، وبالجملة على ما تتأثر له النفس تأثر ارتياح أو اكتراث بحسب ما يليق بغرض غرض من ذلك».[1]

وفي تقسيمه المتلقين إلى طبقتين: خاصة وعامة (الجمهور)؛ يوحّد حازم بين الطبقتين في ما يتعلق بتأثير الشعر فطريا في النفوس. فيقول: «...وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد، ووجب أن يكون ما لم تتوفر دواعي أغراض الإنسان عليه وما انفرد بإدراكه المكتسَب الخاصة دون الجمهور غير عريق في الصناعة الشعرية بالنسبة إلى المقاصد المألوفة والمدارك الجمهورية»[2].

وتذهب الباحثة نوال الإبراهيم إلى أن مصطلح التخييل عند حازم وثيق الصلة بالمتلقي، ف «حين يتحدث حازم عن المتلقي فإننا نراه أميل إلى قصر الاستعمال على مصطلح واحد هو «التخييل»، لأنه يرى أن الشاعر يخيّل -بعمله الشعري- للمتلقي ما تخيله هو في علاقته بالعالم؛ وذلك ليدفع الشاعر بالمتلقي إلى أن يرى العالم كما رآه هو».[3]

وينتقد حازم الرأي الذي ينظر إلى الشعر عبر ثنائية الصدق والكذب، وأن المعول عليه فيه إنما هو التخييل. ويعبّر بجلاء عن هذه الفكرة بقوله: «الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل»[4]. ثم يمضي في بيان أثر التخييل في النفس مؤكدا «أن التخييل بالجملة لم يخل من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح».[5]

ويعيد حازم -في مواضع كثيرة من المنهاج- التأكيد أن وظيفة الشعر منوطة بما يحدثه من تأثير في النفوس بوساطة التخييل. فها هو ينص مرة ثانية بأن «المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسة»[6]. إن قيمة الشعر عند حازم إنما تتحدد بوظيفته المتمثلة في التأثير في النفوس ودفعها إلى القيام بشيء معين أو الإعراض عنه والنفور منه. وهو في كلامه السابق «يوجب على

1. المصدر نفسه، ص 28.
2. المصدر نفسه، ص 20.
3. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني (مقال)، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد6، العدد 1، 1995م، ص 85.
4. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 63.
5. المصدر نفسه، ص 92.
6. المصدر نفسه، ص 106.

الشاعر أن يستمد موضوعاته (محتوى عمله) من حياة البشر أنفسهم، وكذلك من تاريخهم. وهذا ما يؤكد الدور الذي يقرره حازم للشعر، وهو دور سلوكي أخلاقي اجتماعي».[1]

وينص حازم أن النفوس تميل إلى التأثر بالأشياء التي تخيّلُ إليها «حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل. فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها».[2]

فمما يبرز قوة التخييل أنه يحدث في المتلقي أثرا شبيها بالسحر. إنه يحرك فيه لا وعيه ويخاطب فيه الأماكن التي يغيب فيها العقل (من غير روية بعبارة حازم)، فتستلذ النفس التخييل وتولع به وتنقاد له إلى درجة تفضيلها إياه على التصديق. يكشف هذا الأمر بطريقة غير مباشرة «أن التخييل إثارة للقوة اللاواعية عند المتلقي، على نحو يغلب اللاوعي على الوعي، ويغلب التخيّل على التصديق»[3]. ويرجع السبب في ذلك إلى «أن السامع/ المتلقي لا يملك في مقابل سحر الشعر إلا قبول ما يرد أو يعرض عليه، كما هي الحال في من يقع تحت تأثير السحر».[4]

إن التخييل عند حازم أساس متين لفهم حقيقة الشعر وإدراك وظيفته التأثيرية في المتلقي، «وبدون التخييل يبدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء، ولذلك تجد حازما يلح على التخييل كل الإلحاح»[5]. وإذا كان الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره فإن المتلقي يرى ما لا يراه غيره، فيكشف بتخييلاته ما نقل من الواقع إلى المخيلة بفسح المجال أمام طاقاتها. ولعلنا نجد في اهتمام حازم بالتخييل ما يفسر قول أدونيس: «التخييل هو رؤية المجهول».[6]

الشعر والمتلقي والمحاكاة:

إذا بحثنا في منهاج حازم عن تعريف مباشر للمحاكاة فربما لن نظفر بشيء بخلاف حرصه على تعريف نظيره ورفيقه: التخييل. يقول علي لغزيوي: «إننا قد لا نجد مفهوما دقيقا لمصطلح المحاكاة في منهاجه، بينما نجد توسعا في الحديث عن أنواعها وأقسامها وعلاقتها بالتخييل ووظيفتها وقيمتها في الشعر».[7]

ويبدو أن حازما اختصر الوقت والمسافة فجعل تعريف المحاكاة قائما على اشتراكها مع التخييل في وظيفة التأثير في المتلقي، وسعى إلى بيانها من خلال حصر أنواعها وقيمتها، وهي فوق ذلك كله

1. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 91.
2. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 116.
3. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 88.
4. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، ص 343.
5. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 164.
6. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 120.
7. علي لغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس..، ص 104.

حاضرة في تعريف حازم الشعر، وهو التعريف الذي أوردناه سابقا ونعيد اقتباس جزء منه للتأكيد على هذا الحضور، حيث يقول: «... لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام...».[1]

وتتبدى أهمية المحاكاة كعنصر جوهري يلجأ إليه الشاعر[2] في نقل الصور من الأعيان إلى الأذهان ويعتمد عليه في إثارة استجابة المتلقي للالتذاذ بالأشياء المخيلة إليه أو النفور منها، في حرص حازم على الربط بين الجيد من الشعر وحسن محاكاته وغرابته. يقول: «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته».[3]

وتحسن المحاكاة في الشعر كلما تناسقت أوصافه وتشاكلت أجزاؤه وتناسبت جهاته، كما في التشبيهات والأمثال والحكم. يقول حازم: «ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل، وفي القصص الحسن الاطراد، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات، وفي التشبيهات والأمثال والحكم، لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيآت الألفاظ والمعاني وترتيباتها فيها».[4]

وفي مقابل حسن المحاكاة تحدث حازم عن قبحها وتأثيرها السلبي في القول الشعري من خلال ضعف تأثيرها في المتلقي. يقول حازم: «وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه»[5]. وليس بالخفي على المتأمل في هذا النص انتقاد حازم لمن يقصُر تعريف الشعر على شكله الخارجي ويجعله وقفا على وزنه وإيقاعه وقافيته. وهو انتقاد يكشف عن البديل الذي قدمه حازم في الحكم على الشعر انطلاقا من قوة تخييله وحسن محاكاته واعتماده على الغرابة التي تستثير مكامن النفس لكشفها.

وربما تصير محاكاة الشيء القبيح أجمل في عين المتلقي وأعجب إذا بلغ المحاكي الذروة في الشيء الأصلي المحاكى وإن كان قبيحا. حتى إن المتلقي ليجد استمتاعا بصورة القبيح والتذاذا برؤية هذه الصورة إذا أتقن المحاكي إبداع الشيء المحاكى. فتكون النتيجة إبهار غيره بصنيعه. يقول حازم: «ومن التذاذ النفوس بالتخيل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صورُها المنقوشة

---

1. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 71.
2. إذا كان التخييل وثيق الصلة بالمتلقي فإن المحاكاة وثيقة الصلة بالشاعر. وهو الرأي الذي تتبناه نوال الإبراهيم في قولها: «إذا كان حديث حازم عن علاقة الشاعر بعالمه فإننا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده». ينظر: نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 85.
3. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4. المصدر نفسه، ص 91.
5. المصدر نفسه، ص 72.

والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من أشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذا لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة بما حوكي بها عند مقايستها به»[1]. والحكم على الشيء القبيح بأن صورته عند المحاكاة حسنة بفعل إتقان تصويره في الفن أو في الشعر وبلوغ محاكاته الغاية القصوى من الشبه بالموضوع المحاكَى «يدل على فضل المحاكاة على الإنسان وأثرها الإيجابي في توجيه سلوكه وتحقيق المقاصد المتوخاة لديه بواسطة الفن والإبداع الشعري خصوصا».[2]

ويتبنى حازم تلك المقارنة التي عقدها ابن سينا -في ما يتعلق بالاستجابة التي تحدثها الصور- بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى مثل الرسم والنحت والنقش. فينقل قول ابن سينا:

«إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها للأمر فضل موقع. والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرّون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها. ولو شاهدوها أنفسها لَتَنَطَّوْا[3] عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت».[4]

إن الشاعر -شأنه شأن الرسام والنحات وغيرهما من المبدعين- يحاكي العالم الخارجي (المحسوسات) أو العالم الداخلي (الانفعالات)، مصورا إياهما بالكلمات التي تمثل للسامع هذا العالم أو ذاك»[5]. وهذا ما يتبدى في تنبه حازم لوجود مشابهة بين عمل الشاعر وعمل المصوّر من حيث محاكاة الأشياء الموجودة في المحيط، فالشاعر «بمنزلة المصوِّر الذي يصور أولا ما جل من رسوم تخطيط الشيء ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق»[6]. أي أن الشاعر يبدأ بتصوير الشيء في كليته ثم ينتقل إلى تصوير جزئياته وتفاصيله. وبذلك «يرد حازم الشاعرية إلى القدرة التخيلية على تصور الكل قبل تصور الأجزاء، وعلى تصور الأنساق العامة قبل تصور التفصيلات التي تكونها».[7]

ومن اللافت للانتباه في المنهاج أن حازما يجعل صنعة الشعر قائمة على الإجادة في التأليف والحرص على أن تكون المحاكاة من الإتقان بمكان. وبعبارة حازم: «إن صنعة الشعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه».[8]

1. المصدر نفسه، ص 116.
2. محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص 213.
3. من النَّطْو والنِّطاء: وهو البُعْد. ينظر: ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، مادة (نطا).
4. حازم القَرطاجني، المنهاج، ص 117.
5. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 83.
6. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 101.
7. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 87.
8. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 81.

ويؤكد جابر عصفور أن المحاكاة ليست مجرد نقل حرفي للواقع بل لها خصوصيتها وميزتها في تصور عند حازم، فهي: «لا تقيم صور الأشياء في الذهن على حد ما هي عليه خارج الذهن، وإنما يمكن أن تقيمها أكمل مما هي عليه خارج الذهن»[1]. وبذلك فالمحاكاة ليست تقليدا للواقع أو صورة مستنسخة عنه، ولكن لها «أثرها الذي ينقل هذه المادة أو هذا الموضوع من حال إلى حال؛ أي ينقلها من مجال العالم المادي الفعلي إلى مجال العالم الفني الخيالي، ويضفي عليها بهذا النقل قيمة جمالية لم تكن لها في الأصل»[2]. وهذا يعني أن صورة الشيء المتفرعة عن أصله بالمحاكاة أكثر قيمة من الشيء نفسه في أصله. وإنما مرد ذلك إلى تعلّق النفس وشدة تأثرها بما تتخيله وإعجابها به أكثر من إعجابها بأصله في العالم المادي، وهذا ما دفع نوال الإبراهيم إلى القول: «إن المحاكاة تضيف إلى موضوعها الأصلي».[3]

المحاكاة إذن عنصر من عناصر تشكّل القول الشعري، يضطلع بها الشاعر في إطار تصويره الأشياء ونقلها إلى المتلقي في قصيدته. وبهذا الفهم «أقام حازم كتابه على المحاكاة أو فن الشبيه، وراح -بكل زهو- يفتق صنوف المحاكيات من خلال التدبر في علاقة الأشياء، وهو بهذا يريد أن يتجاوز ظواهر الأمور ليصل إلى خفاياها».[4]

ولا يخفى أن المحاكاة أيضا صلة الوصل بين الطرف المبدِع والمحيط الذي يتضمن الأشياء التي يحاكيها. وتبعا لذلك «تتحدد العلاقة بين الشعر والعالم -عند حازم القرطاجني- بأنها علاقة محاكاة؛ فالشاعر ينقل العالم أو يصوّره في قصيدته...ولكنه في كل الأحوال عالم ليس من صنع الشاعر أو من خلقه، بل هو عالم سابق على وجود الشاعر، ولا يملك الشاعر إزاءه سوى محاكاته»[5].

الشعر والمتلقي والتأثير

إن لغة الشعر لغة مميزة لها من القدرة على التأثير في النفس ما لا يكون لغيرها، وبوساطتها يوجّه الشاعر القول الشعري نحو المتلقي ويسعى إلى التأثير فيه. ويرى أدونيس أن «اللغة أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم. إنها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق»[6]. ولذلك كان التأثير في النفوس بالأقاويل الشعري مرمى وغاية يصبو إليها كل شاعر.

1. جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 201.
2. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 85.
3. المرجع نفسه، ص 87.
4. عباس ارحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ص 696.
5. المرجع نفسه، ص 85.
6. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 70.

وبالعودة إلى «المنهاج» «فإن أكثر العناصر التي تستوقف قارئه تركيزه الشديد على البحث في تأثير الشعر في النفوس»[1]. والدليل على ذلك تكرار عبارة «تأثير الشعر في النفوس»، وكثرة ورودها في «المنهاج»، فمن أمثلتها ما عبر عنه حازم في النصوص الآتية:

- «وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده».[2]

- «وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد».[3]

- «من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور».[4]

- «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام».[5]

عندما يتفاعل المتلقي بالشعر يتحسس مواطن الجمال فيه، لأن نفسه تُحمل بوساطة القول الشعري على تقبل الشيء أو رفضه. فإذا حسن موقع الشعر من النفس قبلته وانجذبت إليه وإلا فإنها تنفر عنه وتضرب عنه. وبذلك اعتبر حازم القرطاجني الكلام الجيد صادرا من نفس الشاعر المتمكن من صنعته مرسلا لنفس المتلقي المتذوق، ناشدا غرضا واحدا هو إحداث الأثر في تلك النفس، ودفعها للتفاعل مع مضمون الشعر والانقياد لمقتضاه. إن حرص حازم على مراعاة الحالة النفسية للمتلقي إزاء الشعر «يؤشر على محورية حضور المتلقي في نظريته الشعرية»[6]، ولا غرابة في ذلك، فحازم القرطاجني شاعر أديب وناقد لبيب «اجتمع لديه تجارب وخبرات متنوعة جعلت المتلقي في مركز الاهتمام».[7]

يقسم حازم الأقاويل الشعرية المخيّلة تبعا لتأثر الجمهور بها وذلك في قوله:

«إن الأقاويل المخيلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيَّلة فيها مما يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثر له، أو مما يعرفه ولا يتأثر له، أو مما يتأثر له إذا عرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه»[8].

1. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، ص 346.
2. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 20.
3. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4. المصدر نفسه، ص 25.
5. المصدر نفسه، ص 44-45.
6. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، ص 346.
7. محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص 191.
8. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 21.

وأول ما يمكن أن نلحظه من هذا التقسيم عناية حازم بعنصر المعرفة؛ إذ لا يتأثر بالشيء من لا يعرفه؛ فالمعرفة إذن شرط أساس لحدوث التأثر عند المتلقي واستجابته لما يرد عليه من الأقاويل الشعرية. فإذا اجتمعت المعرفة والتأثر لدى المتلقي كان ذلك أنسب للأغراض الشعرية وأبلغ في نفوس الجمهور. يقول حازم:

«وأحق هذه الأشياء بأن يستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عُرف وتُؤثر له، أو كان مستعَدّا لأن يتأثر له إذا عرف».(1)

واستكمالا لما سبق تتأكد مركزية التأثير كعنصر فاعل يتأسس عليه القول الشعري في تصور حازم، وهو ما دعا جابر عصفور إلى التعليق على موقف حازم تجاه فاعلية تأثير الشعر في المتلقي بقوله:

«إن الشعر إنما ينظر إليه من ناحية تأثيره فحسب».(2)

إن المعاني المعروفة هي التي يترتب عنها انفعال المتلقي واستجابته لها في ضوء ما فطرت النفوس على معرفته والتأثر به. يقول حازم:

«وأحسن الأشياء التي تعرف ويُتأثر لها أو يُتأثر لها إذا عرفت هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وُجد فيه الحالان من اللذة والألم كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها وتتألم من تقضيها وانصرامها».(3)

وبالنظر إلى ما سبق فإن التأثير هو العنصر الأساس في تحديد المعاني المناسبة للأقاويل الشعرية. ويرى جابر عصفور أن من بين العناصر التي تقوم عليها وظيفة الشعر «عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخييل وما ينطوي عليه من أبعاد نفسية».(4)

إن قيام الشعر على التأثير في المتلقي وتحريك انفعالاته يؤكد اقتران الشعر بالحس. وهو ما دفع جابر عصفور إلى القول بأن حازما» هو الناقد العربي الوحيد الذي استطاع أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر، وقدرة صوره على التقديم الحسي»(5). ومن الأمثلة الدالة على تعلّق الشعر بالحواس وسرعة استجابتها له، ما ورد على لسان حازم في المنهاج:

1. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
2. جابر عصفور، الصورة الفنية..، ص 97.
3. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 21.
4. جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 158-159.
5. جابر عصفور، الصورة الفنية..، ص 359.

«إن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها. والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»[1].

إن تلقي الشعر عند حازم مبني على التقبل الحسي. فالمعاني التي تتأتى للنفس من مدركات الحس أولى بأن يكون للشعر فيها نصيب أوفر، وهي أعلى قيمة من المعاني التي يُتوصل إليها بالذهن لا بالحس. فليس من العجيب أن يقرّ حازم بتبعية التخييل للحس، وذلك في قوله:

«والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس»[2]. ولأن الشيء بالشيء يذكر، يوائم أن نعرض في هذا الصدد كلاما لعبد القاهر الجرجاني يوافق التصور السابق لحازم. يقول الجرجاني: «إن العلم المستفادَ من طرق الحواسِّ أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدِّ الضرورة، يفضلُ المستفاد من جهة النَّظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام... ومعلومٌ أن العلم الأوّل أتى النفسَ أوّلاً من طريق الحواسّ والطباع، ثم من جهة النظر والرَّويَّة، فهو إذَنْ أمسُّ بها رَحِماً، وأقوى لديها ذِمَماً، وأقدم لها صُحْبة، وآكدُ عندها حُرمة»[3].

الشعر إذن في تصور القرطاجني يؤثر في المتلقي بما يدركه الحس ويزكّيه الانفعال. وهكذا «تقوم الأقاويل الشعرية إذن على مبدأين هما: الانفعالية والحسية، والانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر وقدرته على إثارة الملتقي، كما يشير «الحسية» إلى طبيعة المدركات التي تشكل مادة الشعر ومعانيه».[4]

إن الأغراض الشعرية «يجب أن يعبر عنها تعبيرًا حسيًا تصويريًا قادرًا على جعل المتلقي يستعيد الصور الحسية المعبر عنها بفعل قوة المخيلة لديه، والصور التي تستعاد وتتشكل بفعل هذه القوة العنصر المثير للانفعال النفسي الذي هو غاية لشعر هو الذي يتحقق من خلال التخييل».[5]

يكشف حازم -في تبرير دقيق ومقنع- عن الأسباب الكامنة وراء نفور كثير من الناس من الشعر وحطهم من قدره واعتبارهم إياه قولا باطلا ملفوفا بالزور منمقا بالكذب، وهو ما يجعل تأثير الشعر فيهم منعدما وانجذابهم إليه معدوما، لانتفاء بعد الأثر فيه. يقول:

1. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 29.
2. المصدر نفسه، ص 98.
3. عبد القاهر الجرجاني (471هـ أو 474هـ)، أسرار البلاغة، ص 122 بتصرف. ولا يخفى على القارئ المتمعن أن نصيْ كل من الجرجاني والقرطاجني -وإن اختلفا في طرائق التعبير- فهما من مشكاة واحدة.
4. جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 363.
5. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، ص 349.

«والناس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد كانوا خلقاء بأن يأخذوا أنفسهم بألا تتحرك للشعر و لا تهتز إليه».[1]

من هنا ركز حازم على الأثر النفسي للأقاويل الشعرية في علاقتها باستعداد المتلقي للإذعان لما يرد عليه. فإذا اعتقد المتلقي مسبقا أن الشعر كلام باطل لا خير فيه بطل تأثيره فيه ولم تتحرك نفسه له. ومن الوسائل التي يرى حازم أنها تيسر وظيفة التخييل القائمة على التأثير في المتلقي منحيثإثارةانبساطه أو انقباضه مزجه بالتعجيب. يقول: «ويحسّن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام على أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام»[2]. وقد مر بنا سابقا تعريف حازم للشعر، وهو تعريف يؤكد وثوق الصلة بين التخييل والتعجيب. يقول:

«إن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[3]. ويؤكد هذه الفكرة في موضع آخر من المنهاج بقوله:

«وبالجملة التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه: إما لجودة هيأته أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو حسن محاكاته».[4]

خاتمة

نود في هذه الخاتمة أن نستعرض أهم القضايا التي تناولناها بالدراسة في هذا البحث على شكل نقاط مركزة نوجزها في ما يلي:

• يشكل التخييل عند حازم القرطاجني عنصرا أساسيا في تعريف الشعر وتشكيل مقدماته التي من شأنها أن تؤدي إلى التأثير في الملتقي وتستدرج انفعالاته تبعا لحالته النفسية من حيث انبساطه وانقباضه، ولذلك فإن الغرض من الشعر عند حازم هو التأثير في نفوس المتلقين ودفعهم إلى الإذعان لمقتضاه.

• لا تقل المحاكاة أهمية عن التخييل، فهي له نظير ومعين على صناعة الشعر، ويرى حازم أنه كلما حسنت المحاكاة كلما كان الشعر أقرب إلى النفوس وأقع فيها بمحل القبول، ولا تكون المحاكاة حسنة إلا إذا تناسقت أوصاف الشعر وتشاكلت أجزاؤه وتناسبت جهاته.

• قد تصير الأشياء القبيحة بالمحاكاة أجمل في تصويرها وتقريبها من المتلقي، فينجذب للشيء

1. حازم القرطاجني، المنهاج، ص 126.
2. المصدر نفسه، ص 90.
3. المصدر نفسه، ص 71.
٤. المصدر نفسه، ص 84.

المحاكَى أكثر من انجذابه إلى أصله في الواقع. وهذا مشروط عند حازم ببلوغ الشاعر المحاكِي درجة الإتقان في تأليف القول الشعري وإحكام مبانيه وتجويد صورته.

• يدل تكرار عبارة «تأثير الشعر في النفوس» في منهاج حازم على محورية حضور المتلقي في نظريته الشعرية واهتمامه بحالته النفسية وباستعداده الحسي لمعرفة الأشياء والتأثر بها من خلال التركيز على المعاني المعروفة في الأقاويل الشعرية؛ والتي يشترك فيها -بالفطرة- خاصة المتلقين وعامتهم.

• يقترن كل من التخييل والمحاكاة عند حازم بالتعجيب والاستغراب. إذ كلما جنح الكلام نحوهما كلما نجح الشاعر في إحداث الإثارة والتحريك المنشودين في السامع أو المتلقي.

• إن قراءة متأنية لمنهاج حازم تبيّن أن أطروحتَه ذاتُ أمداء بعيدة؛ فهي تجمع بين الشعري والنفسي والبلاغي والفلسفي. وهذا التنوع المعرفي هو ما ضمن لحازم القرطاجني فرادته وتميزه في الدرس البلاغي العربي.

المصادر والمراجع

أ. الكتب

- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، (1971)، دار الساقي، بيروت، د ط/ 2009م.
- أديوان محمد، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط 1/ 2004م.
- ارحيلة عباس، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط 1/ 1999م.
- بنلحسن محمد، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1/ 2011م.
- الجرجاني عبد القاهر (471هـ أو 474هـ)، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط 1/ 1991م.
- عصفور جابر:

• الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3/ 1992م.

• مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 2/ 1982م.

- القرطاجني أبو الحسن حازم (684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 4/ 2007م.
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1/ 1990م.

ب. المجلات

- مجلة الجامعة الإسلامية، مج 9، ع 1/ 2001م.
- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 6، العدد 1/ 1995م.
- مجلة المشكاة، المغرب، 17/ 1413هـ-1993م.

أنماط الكتابة الشعرية
عند بشار بن برد

مروان بن محمد هاشم قمّاش[1]

تقديم

إن الدراسة التي سنقدمها، لا تدعي لنفسها الأسبقية من حيث تناولها لشعر بشار بن برد، ولكنها تسعى إلى إيجاد موقع لها في خريطة الدراسات من خلال اهتمامها بموضوع قلّما تناوله الدارسون في الشعر القديم، وفي شعر بشار على وجه الخصوص. ذلك هو موضوع «الكتابة الشعرية»، وهو موضوع لم يحظ بعد بما يستحقه من الدراسات سواء في شعر بشار أو غيره، آملين أن نخرج في النهاية بمجموعة من الملاحظات التي وسمت الكتابة الشعرية عند الشاعر وميّزته عن سواها سواء على مستوى البناء أو على مستوى الصياغة اللغوية باعتبارها الوعاء الذي تصاغ فيه المعاني والمواضيع، ولذلك فلن نقف طويلا عند أصله ونسبه ونشأته، فما أكثر الكتب التي تكلّمت عن ذلك وفصلت القول فيه[2]. ولكننا سنكتفي فقط بالإشارة إلى ما له علاقة بموضوعنا، وما يشكّل عاملا مكوّنا وموجّها للكتابة عند بشار. ولابد أن نشير منذ البداية أننا لن نسهب في تحليل كل سمات وخاصيات الكتابة عند بشار بقدر ما سنكتفي بإبراز أهمها وأكثرها ارتباطا بجوهر الكتابة والإبداع الشعري لديه.

الكتابة الشعرية: مفهومها وإشكالاتها الاصطلاحية

لعل أول إشكال يعترضنا هو إشكال مصطلح «الكتابة الشعرية» باعتباره البؤرة وقطب رحى الموضوع خاصة وأن النقاد العرب القدامى لم يحفلوا بهذا المصطلح في علاقته بالشعر ولم يستعملوه في مؤلفاتهم النقدية، واكتفوا بذكر مصطلح «الكتابة» منفردا وربطوه بسياقات لغوية محددة كالرسائل والخطب، وبكل نص ذي صبغة نثرية. أما بخصوص الشعر فقد استعملوا

---

1. أستاذ الأدب القديم بجامعة الملك عبد العزيز بجدة.

2. نذكر منها:

- كتاب: بشار بن برد: حياته و شعره، هاشم مناع، دار الفكر العربي، ط 1/ 1994.
- كتاب: شخصية بشار، محمد النويهي، مطبعة دار النهضة العربية/ 1951.
- كتاب: بشار بن برد، عمر فروخ، بيروت/ 1949.

مصطلحات أخرى نذكر منها: «نظم الشعر» و«خلق الشعر» و«بناء الشعر»، و«صناعة الشعر»، وهي مصطلحات وإن اختلفت في التسمية فإنها تتفق من حيث المضمون والدلالة. ولعل أشهرها استعمالا وتداولا هو مصطلح «الصناعة»، فقد ذكره بشر بن المعتمر في صحيفته، وابن سلاّم الجمحي في طبقاته، والجاحظ وقدامة والقاضي الجرجاني وأبو هلال العسكري وابن سنان الخفاجي وحازم القرطاجنّي وسواهم، وحددوا دلالتها بمقارنتها بالحرفة لتضمنهما معاً معنى الحذق والمهارة والتفنّن. وهي علاقة وضّحها وشرحها عبد القاهر الجرجاني بقوله: «وإنّا لنراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية، كنسيج الديباج وصوْغ الشنف والسوار وأنواع ما يصاغ، وكل ما هو صنعة وعمل يد، بعد أن يبلغ مبلغا يقع التفاضل فيه، ثم يعظم حتى يزيد فيه الصانع على الصانع زيادة يكون له بها صيت، ويدخل في حد ما يعجز عنه الأكثرون»[1]. ولذلك اعتبروا الشعر «صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، و منها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[2]. وحددوا لهذه الصناعة أدوات سمّوها بمصطلحات دقيقة ودالة كالأسر والتأسيس والتأليف والتثقيف والتحكيك والرصف والسبك والنسج وسواها[3]، بل واشترطوا على صانع الشعر «أن يصنعه صناعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبّة السّامع له والنّاظر بعقله إليه»[4]، وشبّهوه بالنسّاج والنقّاش وناظم الجوهر[5]، وألزموه بالخبرة والمهارة [6]. ورغم دقة هذا التصور فإنه في اعتقادنا لا يفي بما يحمله مصطلح الكتابة الشعرية من دلالة، ذلك أن مفهوم الكتابة هو أكبر بكثير من مفهوم الصناعة أو سواها من المصطلحات النقدية القديمة.

فإذا كانت الكتابة كما عرفها بعض الدارسين هي «عملية خلق وإبداع، ورؤيا منفتحة على الإنسان وعلى الكون وعلى المستقبل، فإنها لا تعرف حدّا متناهيا، بل هي تتجاوز كل الحدود الموضوعة، إنها إنشاء مستمر وخلق متواصل»[7]. وبما أنها كذلك، فهي لا تتم بكيفية آلية وفق قواعد وثوابت معينة ومحددة لأن لها مستويات متعددة تتعدد بحسب الدوافع والمقاصد والوظائف، وتختلف وتتنوع بحسب التجارب الإنسانية للشعراء بحيث تختلف القواعد باختلاف هذه المستويات، ولذلك يختلف فعل الكتابة من شاعر إلى آخر، بل وعند الشاعر الواحد من نص إلى آخر. فيجب «أن تنشأ

1. دلائل الإعجاز، ص 260.
2. طبقات فحول الشعراء، ج 1/ ص 5.
3. انظر: مصطلحات نقد الشعر عند نقاد القرن الرابع الهجري، ص 35-65.
4. عيار الشعر، ص 126.
5. نفسه، ص 11.
6. نقد الشعر، ص 18.
7. فنون صناعة الكتابة، ص 23.

مع كل شاعر طريقته التي تعبّر عن تجربته وحياته، لا أن يرث طريقة جاهزة. فلا طريقة جاهزة عامة نهائية في الشعر».[1]

وبناء على ذلك لا تعدو أن تكون الكتابة الشعرية سوى الأسلوب أو الطريقة أو المنهجية التي يتبنّاها ويسلكها شاعر ما في بناء القصيدة وفق قواعد ومعايير وضوابط لغوية ودلالية وإيقاعية غير قارة أو ثابتة، بل تتغير بتغير الظروف والوظائف والأهداف لتجعل من النص نصا شعريا له خصوصياته وسماته الخاصة به. ولعل هذا التنويع والتوليد والتصرّف هو الذي يشكل جوهر الكتابة الشعرية وأحد أسرارها عند الشعراء بغض النظر عن الزمان والمكان. فلا يجب على الشاعر أن يسير على طريق واحدة ويتبع أسلوبا واحدا في شعره وشتى أنواع قصائده، لأن «التصرّف في وجوه الشعر أبلغ» كما قال أبو هلال العسكري[2]. فإذا كانت اللغة معطى اجتماعيا مشتركا بين متكلّمي ومستعمِلي نفس اللغة، فإن الكتابة تشكّل معطى فيزيقيا خاصا بالشاعر من خلال استعماله لأدوات وصيغ تعبيرية ذاتية تمكّنه من التصرُّف في معانيه فيتصرّف في كل قصيدة بخلاف ما يتصرّف في الأخرى، و»ربما تقدّم في ضرب من الكتابة وتأخرّ في غيره، وسهُل عليه نوع منها و عسُر نوع آخر...فيأتي مرةّ بالجزْل، وأخرى بالسّهل، فيَلين إذا شاء، ويشتدّ إذا أراد»[3] بحسب دوافعه ومقاصده وحالاته وتوجهّاته، «فإن سبّ دلّ وخضع، وإن مدح أطرب وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإن فخر خبّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع، ولْتكُن غايته معرفة أغراض المخاطَب كائنا ما كان، ليدخُل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، وذلك هو سرُّ صناعة الشعر، ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا»[4]. بذلك تكون العلاقة بين الكتاَبة والشعرية، علاقة منهج وأسلوب وطريقة في النظم والتأليف بالموضوع من جهة، وبطبيعة المتلقي من جهة ثانية. وبهذا المعنى تتجاوز الكتابة الشعرية حدود التدوين لتصبح منهجا وتصورا لبناء نص معين وفقا لمبادئ وقواعد جمالية ذات صلة بالشعر، ويتحول بموجبها الخطاب من سياق إخباري إبلاغي إلى وظيفة تأثيرية جمالية باعتبارها شرطا من شروط الشعرية.

خصوصيات الكتابة الشعرية عند بشار

يعتبر بشار بن برد أحد الشعراء الذين تركوا بصمات واضحة في التراث الشعري العربي كميا وكيفا، حيث ترك متنا شعريا ضخما، مطبوعا بسمات خاصة ومتميزة جعلت من بشار شاعرا مُفلِقاً مُقَدَّما ومفضَّلا على شعراء عصره ومن أتى بعده. فقد قدّمه أبو عمرو بن العلاء في مجموعة من

1. مقدمة للشعر العربي، ص 22.
2. الصناعتين، ص 25.
3. الصناعتين، ص 23- 24.
4. العمدة، ج 1، ص 364-365.

الأغراض الشعرية[1]. وجعله الأصمعي خاتمة الشعراء[2]، واعتبره ابن رشيق أشهر شعراء طبقته وأشهرهم[3]. وفي اعتقادي، ما كان بشار ليحظى بهذا الشرف والتنويه لولا تميزه عن باقي الشعراء وتفرده عنهم. وهو تميّز حدده بنفسه في جوابه لمّا سُئل: «بما فُقْتَ أهل عمرك، وسبقت أبناء عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفِطن ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفكر جيد وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرّها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت عن مُتكلَّفِها».[4]

ولعل الناظر في ديوان شعره يلمس هذه الخاصيات وهذه المميزات -خاصة على مستوى معاني الأغراض الشعرية- مما جعل النقاد والدارسين يعتبرونه «أول المولّدين، لأن امتلاء شعره بالمعاني الجديدة و العادات الحضرية من نسيب رقيق وخمريات وهجاء مقذع مع النزوع إلى بعض العناية بالمحسّنات اللفظية والمعاني العلمية، كل ذلك سنة خالف بها طرائق الشعر العربي القديم، وقد سنّها للمحدثين»[5]. إلا أن ذلك لا يعني انسلاخه عن الماضي وتنكّره له وعدم تأثره به، بل على العكس من ذلك فبصمة الماضي حاضرة بقوة في شعره سواء على مستوى البناء العام للقصيدة أو على مستوى المعاني الشعرية أو على مستوى المعجم الشعري، مما جعل الأصمعي يُعجَب بشعره ويشبّهه بالأعشى والنّابغة الذبياني.[6]

بناء على ما سبق يمكن أن نوزع الكتابة الشعرية عند بشار إلى أنماط ثلاثة[7]:

1. نمط محافظ يمكن أن نسمّيه ب «الكتابة وفق النموذج»

وهو نوع ينتفي فيه الإبداع والابتكار وخاصة في بناء القصيدة، وتغدو الكتابة فيه آلية ونمطيّة وفق نموذج مسبق لا يكون فضل الشاعر فيه سوى انتقاء الألفاظ التي تصاغ فيها المعاني والصور، واختيار التركيب والإيقاع المناسبين. ولذلك كان بشار يصوغ -كما قال محمد الطاهر عاشور في مقدمة الديوان-: «كثيرا من قصائده على طريقة النظم العربي القديم. سواء كان من جهة المعاني،

1. الأغاني، ج3، ص 143.
2. قال الأصمعي: «بشار خاتمة الشعراء، والله لو أنّ أيامه تأخرّت لفضّلته على كثير منهم» نفسه، ج 3/ ص 135.
3. العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ج 1/ ص 213.
4. نفسه، ج2/ ص 972.
5. مقدمة ديوان بشار، ص 51.
6. الأغاني: ج 3، ص 141.
7. لقد أثرنا كلمة «النمط» لأنها الأقرب إلى ما نرمي إليه ولأنها الأشمل في المعنى. فقد قال أبو عبيدة: «النمط هو الطريقة. والنمط أيضا هو الضرب من الضروب، والنوع من الأنواع، يقال هذا في المتاع والعلم وغير ذلك، وقولهم: ألزم هذا النمط، أي ألزم هذا المذهب والفن والطريق». لسان العرب: ج 7،ص417.

فبذكر الأطلال والرسوم والغدر والمراعي إعجابا بمقدرته على الالتحاق بشأو العرب الخلص، أم كان من جهة نسج نظمه، فيأتي به على طريقة العرب في أساليب تراكيب الجمل عندهم وفي توخي الكلمات الواقعة في أشعارهم».[1]

ويتجسّد هذا النمط عند بشار في عدة مستويات:

أ. على مستوى هرمية كتابة القصيدة:

حيث تبنّى النموذج التقليدي في العديد من قصائده، من وقوف على الأطلال، ووصل بالنسيب ثم الغرض الرئيسي الذي هو المدح في الغالب. سيرا على خطى ومنهج من سبقه من الشعراء. ونجد هذا النمط حاضرا بقوة في ديوان بشار ويتجسّد في مجموعة من قصائده، نذكر من بينها قصيدته في مدح عقبة بن سلم ومطلعها[2]:

يا دارُ بَيْنَ الفَرْعِ والجِنَاب ... عفَا علَيْها عُقَبُ الأعْقاب
قد ذهبتْ والعيشُ للذّهَاب ... لَمّا عرفْناها على الخَراب
ناديتُ ها أسمَع من جَواب ... وما بدَار الحيّ من كرّاب
إلاّ مطايا المُرجَل الصخّاب ... وملعب الأحباب والأحباب
في سامرٍ صابٍ إلى التّصابي ... كانت بها سلمى مع الرّباب

وفي قصيدته في مدح ابن هبيرة ومطلعها[3]:

سلِّم على الّدار بذي تَنْضُبِ ... فشَطِّ حوْضَى فَلِوى قَعْنَبِ

ب. على مستوى المعجم:

إن اختيارات بشار المعجمية في هذا النمط من الكتابة ساهمت فيه مجموعة من المحددات من أبرزها طبيعة الموضوع من جهة وثقافة الشاعر من جهة ثانية، ولعل هذه الأخيرة هي التي شكلت مرجعا أساسيا في انتقاء الشاعر لألفاظه، إذ في انتقائها «تتجلى فنية المؤلف وقدرته على صناعة الكلام»[4]. لقد متح بشار من المعجم العربي القديم، وظهر ذلك جليا في متنه الشعري، حتى وصَفته الروايات والأخبار بالأعلم بكلام العرب[5]؟ ويكفي أن ننظر في ديوانه لنقف على

1 ديوان بشار بن برد، ج 1/ ص 64.

2. نفسه، ج 1/ ص 164.

3. نفسه، ج 1، ص 169.

4. النزعة البيانية عند الجاحظ، ص 54.

5 «ففي أمالي الزجاجي عن أبي حاتم قال: أنشدت أبا زيد قول بشار:.

أديْسَم يا ابن الذئب من نسْل زارع ... أتروي هجائي سادرا غير مُقْصر

فقال: قاتلَه الله، ما أعلمه بكلام العرب» الأغاني: ج 3/ ص 145.

الكم الهائل من ألفاظ الموروث الشعري الذي سبقه، خاصة الجاهلي. من ذلك ألفاظ: «أبا مسمع» و«النؤى» و»الطُنُب» و«الصيْدَن» و«الغزيرة» و»الرَبْرَب» و«الضوارب» و«القعْب»... وغير ذلك من الألفاظ التي لا يسمح المقام بسردها كلّها، والتي تنبئ عن سعة ثقافة بشار اللغوية والمعجمية. فـ «قد نشأ في موطن البادية، وأدرك العرب الباقين من بني عامر بن صعصعة وتلقى اللغة بسمعه، ولم يخلط في معاشرته بين العرب و المولّدين، فهو لنشأته في ذلك العصر لا يتهم بأنّه يخترع لغة أو يقيس فيها على أصل»[1]. وبذلك ينطبق عليه قول المتنبي لمّا قال: «كلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض، وآخذ بعضه من بعض، من هذا الذي تعرّى من الإتباع وتفرّد بالاختراع والابتداع؟»[2]، وقول عبد العزيز الجرجاني: «وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويعتمد على معناه ولفظه».[3]

ج. على مستوى الصور

لقد شكّل النموذج العربي القديم، خاصة الجاهلي منه رافدا أساسيا من روافد الكتابة عند بشار بن برد في هذا الجانب، خاصة في التشبيهات والصور البلاغية، فكان مقلّدا محاكيا مَن سبقه في كثير من الأحيان كتشبيهه المرأة الجميلة بالشمس والبدر كقوله في عبدة وهي من أشهر خليلاته[4]:

وهيّ كالشَّمسِ في الجَلاءِ وكالبَد ... رِإذا قُنِّعَت عليها الـرِداء

وتشبيهه الكريم بالبحر والماء، وتشبيه عطائه بالسّقي كقوله[5]:

همُّها أن تُـزور عُقبةَ في الملْكِ ... فـتَروي مـن بـحـرِه بِـدِلاءِ

وكنايته عن المُحال بشيب الغُراب كقوله[6]:

وولُـوع الخيَال بي من صديق ... لا أراه حتّى يشِيبَ الغُراب

وتمثُّله استعارات من سبقه كما في قوله[7]:

ويـا قِـراهُ الـعَـدُوّمُـرْهَـفَـةٌ ... بِيضاً ويـا لينَهُ إذا صَحِبا

إذ جعل الضّرب بالسيف قِرى أي طعام الضيف، على وجه الاستعارة، وبما أنّ قِرى النّزيل

1. مقدمة ديوان بشار، ج 1/ ص 78.
2. الموضحة، ص 143.
3. الوساطة، ص 214.
4. ديوان بشار، ج 1/ ص 141.
5. نفسه، ج 1/ ص 135.
6. نفسه، ج 1/ ص 349.
7. نفسه، ج 1/ ص 278.

عادة عند العرب، فسمّوا ملاقاتهم العدو بالسيوف قِرى. وهي في الأصل استعارة لعمرو بن كلثوم مخاطبا الأعداء:

نزلتُم منـزِلَ الأضْيـاف منّا فَأَعْجَلْنا القِرى أن تَشْتُمونا
قـرَيـنـاكُـمَ فعَجَّلْنا قِـراكُـم قُبيلَ الصُّبحِ، مِرْداةً طَحُونا[1]

إلى غير ذلك من النماذج التي تذكرنا بأساليب الجاهليين وكتابتهم، بحيث لم يستطع الشعراء سواء في صدر الإسلام أو العصر الأموي التخلّص من هذا الميراث مما جعل الشعر العربي في هذين العصرين كما قال محمد عزيز الكفراوي: «صورة من الجاهلي حتى إذا جاء العباسي انحرف عن أصوله الجاهلية قليلا عند بشار وأبي نواس»[2]. وبذلك أمكننا القول إن هذا النمط من الكتابة ربما ارتبط ببدايات بشار في الفترة الأموية.

2. نمط ثان من الكتابة يمكن أن نسمّيه بالكتابة الظرفية أو المُناسَباتِية، وهو نمط تغلب فيه التلقائية والعفوية والبساطة والخلو من التكلّف، وارتبط عند بشار بظروف آنية تحرّكها دوافع إيديولوجية أو ظرفية، خاصة إذا عرفنا أن بشارا لم يُكِّن الولاء لأي تيار سياسي أو ديني معين ولم يكُن مُحَبَّبا من قبل البلاط[3]. بل عاش مستقلا متحررا من أي تبعية، متلوّنا في ولائه، فتارة يفتخر بولائه لقيس، وتارة لبني عقيل، وتارة يتبرّأ من هذا الولاء[4]:

أصبحْتُ مولى ذي الجَلال وبعضُهم مولى العُرَيْب فخُذ بفَضْلك فافْخَرِ
مـولاكَ أكْـرَم مِن تميم كُلِّها أهلُ الفعال ومِن قريشٍ المَعْشَرَ
فارجعٍ إلى مـولاكَ غيْرَ مدافَعٍ سبْحانَ مـولاكَ، الأجلِّ الأكبرِ

فانعكس هذا التحرر واستقلالية الانتماء على كتابته الشعرية، التي غلب عليها –في هذا النمط– المقصدية على الإبداع والجمالية، وأكثر ما تجسد عنده ذلك في قصائده التي تؤرخ لظرفية أو حدث معيّن كقوله مناصرا الثورة العبّاسية ودعوتهم[5]:

إنَّـــا مـلُـوكٌ لَمْ نَـــزَلْ في سَـالـفَـات الحـقَـبِ
نَـحْـنُ جلَبْنا الخـيْـلَ مِـنْ بَـلْـخ بـغـيْر الـكَـذِبَ
حـتَّـى إذا مـا دَوَخَّـتْ بـالـشَّـامَ أرضَ الـصُّـلُـبَ
سِرنــا إلى مِـصر بها في جَـحْـفَـل ذِي لَجَـبِ

1. ديوان عمرو بن كلثوم، ص 73.
2. الشعر العربي بين الجمود والتطور، ص 8.
3. العصر العباسي الأول، ص 201.
4. ديوان بشار، ج 4/ ص 62.
5. نفسه، ج 1/ ص 390-391.

أو كقوله يفتخر بالفرس ويذكر نصرهم لبني العبّاس[1]:

هـلْ مِـن رسُـولٍ مُخْـبر ... عـنّـي جَميـع الـعَـرَب
مَـنْ كـان حـيّـا مِـنْـهُـمُ ... ومَـن ثَـوَى في الـتُّراب
حَـدِّي الـذي أسْـمُو بـه ... كـسرى، وسـاسـانُ أبي
وقـيْـصرُ خـالِي إذا ... عَـددْت يـوْمـاً نـسَبـي

ولاشك أن هذه النماذج وغيرها مما لا يتسع المقام بذكرها تدعم وتعضد الفكرة التي انطلقنا منها من حيث ارتباط هذا النمط من الكتابة ببعض الأحداث الطارئة والظروف الآنية.

3. نمط ثالث: تمثله الكتابة الإبداعية من خلال استيفائها لشروط الإبداع على جميع المستويات شكلا ومضمونا، حيث تنعدم هنا التلقائية والعفوية ورصد الأشياء كما هي في الواقع وتحل مكانها الإرادة والتفكير والتركيب والصناعة، أو كما سمّاها ابن الأثير: «طريق الاجتهاد وصاحبها يعد إماما في فنّ الكتابة»[2]. وبالفعل فقد كان بشار بن برد واعيا أشدّ الوعي ومقتنعا أتم الاقتناع بفلسفة الإبداع والتفنّن، وبالارتقاء بكتابته إلى المستوى الإبداعي الذي يندمج فيه الخيال بالوصف والصور. فغدت الكتابة عنده في هذا النمط عبارة عن عملية تشكيلية تنتظم فيها الأجزاء وفقا لمعايير وضوابط تتحكم فيها مؤهلات الشاعر وثقافته. فقد كان -كما قال الجاحظ- «شاعرا خطيبا صاحب منثور ومزدوج وسجع ورسائل، وهو من المطبوعين أصحاب الإبداع والاختراع المُفْتنين في الشّعر القائلين في أكثر أجناسه وضروبه»[3]. ولذلك عرفت الكتابة معه في هذا النمط تغييرا في المفهوم والوظيفة، فأخذت معه أشكالا تركيبية وأسلوبية ولغوية جعلته يتميّز عن غيره من أبناء عصره و»يسلك طريقا -كما قال الأصمعي- لم يُسْلَك وأحسَن فيه وتفرَّد به»[4] لا لشيء إلا لكونه «أكثر تصرفا وفنون شعر، وأغزر وأوسع بديعا»[5]. فليس من الغريب أن يتزعم هذا التغيير في الكتابة الشعرية خاصة مع تغيّر نمط الحياة وتحرّر التفكير في العصر العباسي، وبذلك أسس بشار لنموذج آخر من الكتابة تجسدت أكثر تجلياته ومميزاته في مستويين: اللغوي والجمالي:

1. المستوى اللغوي

لقد كان بشار بن برد على وعي تام بأهميّة اللغة ودورها الحاسم في الإبلاغ والإقناع، ومن ثَمَّ كان حريصا أشدّ الحرص ليس على اختيار ألفاظه وحسب، وإنما أيضا على اختيار طريقة وأسلوب

1. نفسه: ج 1، ص 389.
2. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1/ ص 159.
3. الأغاني، ج 3/ ص 137.
4. نفسه، ج 3/ ص 140.
5. نفسه، ج3/ ص 140.

الكتابة المناسب للمقام إيمانا منه بأن «شعرَ الشاعر لنفسه وفي مراده، وأمور ذاته غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها السِّماطَين[1]، يُقبلُ منه في تلك الطرائق عفْو كلامه، وما لم يتكلَّفْ له، ولا ألقى له بالا، ولا يُقبَل منه في هذه الأماكن مُحَكّكا، معاودا فيه للنَّظر، جيّدا، لا غَثَّ فيه، ولا ساقط، ولاقلق، وشِعرُه في الأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبتُه للقضاة و الفقهاء بخلاف ما تقَدَّم من هذه الأنواع»[2]. ولعل هذا هو ما عبّر عنه بشار بن برد في جوابه لمّا قيل له بعدما نظم هذه الأبيات في جاريته رَبَابَة[3]:

رَبَـــابَـــة ربَّـــة الـبـيْـت ... تـصَـبَّ الخَـــلَّ في الـزّيْـت
لهــا عـــشر دجــاجــات ... وديــك حـسَـن الـصـوْتِ

«إنّكَ لتجيء بالشيْء الهجينِ المتفاوت، بينما تقول شعرا تثير به النَّقْع وتخْلَع به القلوب، مثل قولك:[4]

إذا ما غَضبنا غَضْبَة مُضَريَّة ... هَتكنا حجاب الشَّمْس أو تُمطِر دمَا
إذا ما أعَرْنا سَيِّدا من قبيلَة ... ذُرى مِنْبَر صلَّى علينا و سَلَّما[4]

فقال: «لكُلّ وجْهٌ وموضِعٌ، وهذا قلتُه في رَبابة جاريتي، وأنا لا آكُل البيض من السّوق وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك فهي تجمع لي البيض وتحفَظُه عندها، فهذا عندها من قولي أحسَن من: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومَنْزل «عندَك»[5]. لقد ارتبطت اللغة هنا بالحديث الواقعي المباشر ولم ترتق إلى المستوى الإبداعي. وهذه من بديهيات الكتابة، فالشاعر يمر بمراحل مختلفة في الكتابة، فقد تكون في ظروف ومراحل معينة سطحية بسيطة كما هو الحال في هذه الأبيات، وفي سواها كقوله[6]:

قُـــل «لِحُـــبَّـــى» قَـرِّيـنـي ... أنْــــتِ نـفَـسي وحـيَـاتي
وهُمـــومَـــي حـــينَ أغْـــدو ... وحـــديَـثـــي في صَـــلاَتي
حُـــبَّ» إنَّ الـبُـخْـل شَرٌّ ... لـيسَ مِــنْ فِـعْـل الـــسَّرَاةِ
فَـصِـلِـيـنـي أو دَعـيـنِـي ... نُـــصُـــبَـــاً لـــلــزَّائِـــراتِ

حيث تكون الغاية منها في هذا الجانب هي نقل الواقع كما هو، والتعبير عن التجربة والمشاعر كما هي، لعجز اللغة في هذا المستوى عن الوصول إلى المستوى الرمزي أو الاستعاري. وقد تصل

1. السّماطَان، من السماط وهو الصّف، يقال: قام القوم حوله سِماطَين أي صَفَّين، وكلّ صف من الرجال سِماط.
2. العمدة، ج 1، ص 365.
3. الأغاني، ج 3، ص 156. والأبيات في ديوان بشار، ج 4/ ص 27.
4. الأبيات في الديوان، ج 4/ ص 163.
5. الأغاني، ج 3، ص 156.
6. ديوان بشار، ج 2/ ص 38.

(الكتابة) إلى مستويات أعلى في مراحل أخرى لأن شعر الشاعر إذا لم يكن نمطا واحدا، لم يمَلَّه السّامع[1]، وهنا تكون اللغة هي الأداة أو الوسيلة، إذ بها ينْظم ويبني ويُؤَسِّس نَصَّه الذي لن يرتقي إلى مستوى الإبداع إلا بواسطة الخلق اللغوي والتصرف في المعاني، لأن الشاعر كما قال ابن رشيق: يجب «أن يكون متصرّفا في أنواع الشعر: من جِدٍ وهزل، وحُلْو وجزْل، وألاّ يكون في النّسيب أبرع منه في الرثاء، ولا في المديح أنفذ منه في الهجاء، ولا في الافتخار أبلغ منه في الاعتذار، ولا في واحدٍ ممّا ذكرت أبعد منه صوتا في سائرها؟ فإنّه متى كان كذلك، حُكِم له بالتقَدُّم، وحاز قصَب السّبْق كما حازها بشار بن برد وأبو نواس من بعدِه»[2]. فتتجاوز الكتابة حينذاك حدود وصف الأشياء كما هي في الواقع، وترتقي إلى المستوى الإبداعي الذي يندمج فيه الوصف بالخيال والصور والابتكار المعجمي. وهو ما نجده في هذا النمط من الكتابة عند بشار بن برد، حيث تجاوز فيها أحيانا حدود القياس والمألوف والمتعارف عليه، تارة من خلال ابتكار قياسات لا عهد للغة العربية بها كلفظة «الوجلى» في قوله[3]:

والآن أقْـصر عن سميّة باطلي   وأشـــار بـالـوجْـلى عـليَّ مُشِير

ولفظ «سُلْهوب» في قوله[4]:

وجِـــيـــدٌ يُـــشْـــبِـــه الــــدُّرَّ   كـجِـيـدِ الـرِّيـمِ سُـلْـهُـوبُ

ولفظ «السُلْهوب» لم يذكره أهل اللغة بهذا الوزن، وما هو مذكور هو لفظ «السَلْهب» ومعناه الطويل من الرّجال والخيل[5].

ولفظ «الدَّهَيان» في قوله[6]:

لا أتَّقي دون سُلَيمى خَطْباً   ومـا أُبـالي الـدَّهـيَـان الصَّقْبَا

«والدَّهيَان: فَعَلان من دهاه، إذا أصابه بداهية وهي المصيبة العظيمة، وحرّكه لضرورة الشعر، وقد جمع في المصراع غرابة اللفظ في الدَّهَيَان، إذ لم يذكروا هذا الوزن في هاته المادة»[7]. وكأنّه بخرقه هذا يتصدى للغويين والنحويين وفي مقدمتهم الأخفش الذي علّق على قوله الأول بأنّه لم يسمع

1. العمدة، ج 2/ ص 735.
2. نفسه، ج 2/ ص 733.
3. الأغاني، ج 3/ ص 206. وورد البيت في ديوان بشار، ج 3/ ص 298. بالرواية التالية:

فـالآنَ أُقْـصِرُ عَـن شَتيمَةٍ باطِلٍ   وأشــار بـالـوجْـلى إلَيَّ مُـشِـير

4. نفسه، ج 1/ ص 232.
5. لسان العرب، ج 1/ ص 474.
6. ديوان بشار، ج 1/ ص 160.
7. نفسه، ج 1، ص 160.

«من الوجل والغزل (فعلى)، وإنّما قاسهما بشار وليس هذا مما يقاس، إنّما يُعمل فيه بالسّماع»[1]. وقد رد بشار بأن عملية توليد الألفاظ هي صناعة أدبية تقتضي مهارة لا يمارسها إلا من يمتلك مؤهلات وقدرات فائقة في صناعة الشعر وكتابته. وتارة من خلال ابتكار معجم لا عهد للمتلقي به كقوله في أبيات قالها على لسان حمار له كان قد مات وأتاه في المنام، «فقال له: لِمَ مُتِ؟ ألم أكُن أحسِن إليك! فقال:

سـيِّـدي خُـذْ بي أتـانـاً ... عـنـد بـابِ الأصبـهـاني
تَـيّـمـتْـنـي بـبـنـان ... وبـدل قـد شـجـاني
تـيّـمـتـنـي يـوم رُحْـنـا ... بـثـنـايـاهـا الحِـسـان
وبـغُـنـج ودلالٍ ... سَـلَّ جـسـمـي وبـرَاني
ولهـا خَـدٌّ أسـيـلٌ ... مـثـلِ خَـدِّ الـشـيـفـران
فـلـذا مِـتُّ ولـو عِـشـ ... تُ إذاً طـال هـواني

فقيل له ما الشيفران؟ قال: وما يدريني! هذا من غريب الحمار، فإذا لقَيْتَه فاسألْه».[2]

ومنه أيضا: «أنّه أنشد يوما شعرا فقال فيه: «غَنِنِّي للغَرِيضِ يابنَ قِنَانِ».

فقيل له: مَن ابن قنان هذا، لسنا نعرفه من مُغَنّي البصرة؟ قال: وما عليكم منه! أَلَكُم قِبَلَهُ دين فتطالبوه به، أو ثأر تريدون أن تُدركوه، أو كَفَلتُ لكم به فإذا غاب طالبتُموني بإحضاره؟ قالوا: ليس بيننا وبينه شيء من هذا، وإنّما أردنا أن نعرفه، فقال: هو رجل يغنّي لي ولا يخرج من بيتي، فقالوا له: إلى متى؟ قال: مُذْ يومَ وُلِد وإلى يوم يموت».[3]

وقد دأب في شعره على مثل هذه التوظيفات لمفردات خاصة، وكأنه بصنيعه هذا يود أن يَسِم كتابته الشعرية بوسْم خاص تجعل قارئها يتنبّأ بقائلها انطلاقا من المعجم، وعيا منه بأن الإبداع والتميُّز لا يكون ولا ينحصر في المعاني التي يشترك فيها الجميع فقط، ولكن أيضا في المبتدَع الذي يكون خاصا بالشاعر سواء على مستوى المعجم أو على مستوى التركيب، «لأن طابع العصر في قصيدة من القصائد يجب ألاّ يتم تقصّي أثره لدى الشاعر، بل لدى اللغة»[4]. «فللشعراء -كما قال ابن رشيق- ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها. كما أنّ الكُتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سمّوها الكُتَّابيَّة لا يتجاوزونها إلى سواها، إلا أن

1. نفسه، ج 3، ص 206.
2. نفسه، ج 3، ص 229.
3. الأغاني، ج 3/ ص 157.
4. نظرية الأدب، ص 223.

يريد شاعر أن يتظَرّف باستعمال لفظ أعجمي، فيستعمله في النُّدرة وعلى سبيل الحَضرة، فلا بأس بذلك»[1]، كما فعل بشار باستعماله لفظ «سِت» أي المرأة في قوله[2]:

دخَلْتُ سارِقاً رصْدَ الأعَـادِي   عـلَى سِـتٍّ ومدْخَلُنا خِـطَّـارُ

ولذلك فإن ما يجب تقصّيه لديه هو مدى تمكّنه من الكتابة وصياغة الخطاب واختيار البناء المواتي والأسلوب الأنسب من خلال استثمار جميع الإمكانيات والوسائل اللغوية الممكنة من أجل الارتقاء بخطابه ومن ثَمّ كتابته إلى المستوى الإبداعي.

2. المستوى الجمالي

بالرجوع إلى شعر بشار يظهر أنه كان مدركا وواعيا بأهمية تأليف الكلام، وأن ارتقاء النصوص الشعرية إلى مستوى الجودة لا يرتبط بالموضوع أو الغرض وحسب وإنما بكيفية صياغته. ومن ثَمّ حرص بشار -خاصة في هذا النمط من الكتابة- على استثمار كل الإمكانيات والمعطيات الفنية، من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وطباق وجناس قاربتها ووقفت عليها جلّ الدراسات التي تناولت شعر بشار بالدرس والتحليل، ليبقى الجانب الغائب فيها -أي هذه الدراسات- هو ما يرتبط بالجانب الجمالي في كتابته والذي أولاه بشار عناية فائقة وعيا منه بأن «تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها[3]، ووعيا منه بأن الجمال والإبداع لا يرتبطان بالشاعر ولا بحياته ولا بثقافته، وإنما بكيفية تشكيل النص وصياغته. فإذا كان كلّ شاعر ينفرد بأسلوبه الخاص في التعبير ويتميز بطريقته في النظم وأسلوبه في الصياغة، فإن بشارا قد وَلعَ ببعض الأساليب وتفنّن فيها، وسنقف عند ثلاث منها باعتبارها من وجوه الحسن في تأليف الكلام، فهي تكفينا عن الأخرى وهي:

أ. التصدير[4]:

وهو من أكثر السمات تكرارا في شعر بشار، باعتباره آلية ومكوّنا أساسيا في بناء الشعر الغاية منه تمتين العلاقة بين النص ومتلَقّيه، ولذلك كان بشار حريصا على استعماله أشدّ الحرص، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من هذا المكوّن الوظيفي والجمالي بأقسامه الأربعة، لدرجة تجعلنا نقول أن هذه السمة تشكّل إحدى مهيمنات الكتابة عنده.

1. العمدة، ج 1، ص 257.
2. ديوان بشار، ج 3/ ص 249
3. المثل السائر، ج1، ص 248.
4. التصدير كما عرّفه الحاتمي هو: «أن يبدأ الشاعر بكلمة في البيت في أوله أو عجزه أو في النصف منه، ثم يرددها في النصف الأخير»، حلية المحاضرة، ج 1/ ص 162. وسمّاه غيره ب «ردّ العجز على الصدر»، منهم: ابن المعتّز (البديع، ص 47) وابن وكيع التنّسي (المنصف، ص 52).

فالقسم الأول منه ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في الصدر كقوله في سلمى[1]:

يـا وَيْـلَـتـي أحْـرَزَهـا واهِـبُ لا نـالَ خَـيْراً بعْدَها واهِـبُ

والقسم الثاني ما وافق أول كلمة في البيت آخر كلمة في العجز كقوله في النسيب بعبدة[2]:

حـارَبـت صَـبْراً إنَّ رُؤْيَـتَـهـا عَـلَـقٌ بـقَـلْـبِـكَ لا تُحـارِبُـه
جَلَبت عليْكَ وأنْـتَ مُعْتَرِكٌ والحَـيْنُ تجْـلُـبُـه جَـوالِـبُـه

والقسم الثالث ما وافق آخر كلمة في البيت كلمة في حشوه كقوله[3]:

أمِـنْ فَـوْتِ الهَـوَى تَبْكِي فـلا تَـبْـكِـي مِـنَ الـفَـوْتِ

والقسم الرابع ما يقع في حشو المصراعين كقوله[4]:

قالَت: تركْت الصِّبَا، فقُلْتُ لها لا بَـلْ تَجالَلْتُ والصِّبَا لَعِبُ

وأحيانا يتفنّن فيه بشار ويتعمّد تكراره في أبيات متتالية ليخلق نوعا من الانسجام والترابط الواضح بين المستوى الشكلي والجانب الدلالي كقوله في النّسيب بالرباب المكنَّاة بأمّ بكر[5]:

مَللْتَ عتابَ أغْيَدَ كُـلَّ يوْمٍ وشَرٍّ مـا دَعَـاكَ إلى العتابِ
إذَا بَعَثَ الجـوَابُ عليْكَ حَرْباً فما لَـكَ لا تَكُفُّ عَـنِ الجَـوابَ
أصـونُ عَنِ اللئَامِ لُبابَ وُدِّي وأخـتَـصّ الأكَـارِمَ باللُّبَابِ

ب. التقسيم:

إذا كانت طريقة صياغة الشعر وتأليفه ونظمه تعتمد بالدرجة الأولى على تقنيات معينة من أجل تمييزه أولا عن باقي أنواع الخطاب الأخرى، وثانيا من أجل الرقي به إلى مستوى جمالي يجلب ذوق المتلقي ويؤثر فيه، فإن التقسيم يشكِّل إحدى الآليات والأدوات التي لا مناص للشاعر المبدع منه إذا ما أراد بلوغ غاياته وخاصة الوظيفة التأثيرية والوظيفة الجمالية. وهما غايتان لا يتحققان إلا باستعمال اللغة في إطار محكوم ومحدّد يراعى فيه استقصاء أجزاء الكلام واستيفاء أقسام المعنى لتنتظم مفاصل النص أو البيت وتلتحم بنيته ويتحقق الانتظام والانسجام بين اللغة والمعنى ويرتقي إلى مستوى الجودة. فأجود الشعر كما قال الجاحظ «ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم

1. ديوان بشار، ج 1/ ص 250.
2. نفسه، ج 1/ ص 245.
3. نفسه، ج 2/ ص 17.
4. نفسه،ج 1/ ص 264.
5. نفسه، ج 1/ ص 274. وقد وظّف بشار التصدير في هذه القصيدة والمكونّة من 38 بيتا، 8 مرّات، في الأبيات: 5-6-7-16-24-25-26-30.

بذلك أنّه أُفْرِغ إفراغا واحدا، وسُبِك سبْكا واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدِّهان»[1]. وأحسن الشعر كما قال ابن طباطبا « ما ينتظم القول فيه انتظاما يتّسِق به أولُه مع آخره على ما ينسّقه قائله»[2]. ومن هذا المنظور اعتُبِر التقسيم أحد محاسن الكلام ويلجأ إليه الشعراء لتحسين شعرهم و تجويده وبشار أحدهم، فقد برع فيه وأجاد بشهادة النقّاد الذين استشهدوا بشعره في عدة مناسبات نذكر منها شهادة علي بن هارون لماّ سُئِل عن التقسيم فقال: «هو أن يتقصي الشاعر تفصيل ما ابتدأ به ويستوفيه فلا يغادر قسما يقتضيه المعنى إلا أورده كقول بشار[3]:

بضَرْب يذوقُ الموتَ مَنْ ذاقَ طَعْمَهُ ... ويُـدْركُ مَنْ نَجّى الفرارُ مَثَالبُه

فَـراحَ فَريقٌ في الإِسـارِ ومِثْلُهُ ... قَتيلٌ وَمِثْلُ لاذَ بالبَحْرِ هارِبُه

فليس في وصف من وقع به الطعن ودارت رحى الحرب عليه غير ما ذكر».[4]

وشهادة ابن رشيق القيرواني معلقا على البيتين نفسهما قائلا: «فالبيت الأول قسمان: إمّا موت، وإمّا حياة تورثُ عارا ومَثْلَبَةً، والبيت الثاني ثلاثة أقسام، ولا يوجد في ذكر الهزيمة زيادة على ما ذَكَر»[5]. بل واحتكم إليه ابن وكيع في المفاضلة بين بيت لبشار[6] وآخر للمتنبي[7] قائلا: «وكلام بشار أحسن كلاما لأنّه خبّر بضوء نِقابها من نور وجهها، وشبّه وجهَها بالشمس والنقاب بالغَمام، وقد وفّى كلامه أقسامه، فكلام بشار أرجح وهو أولى بشعره».[8]

3. الترصيع:

لقد حدّ البلاغيون والنقاد الترصيع في «توخي تسجيع مقاطع الأجزاء وتصييرها متقاسمة النظم، متعادلة الوزن حتى يشبه ذلك الحلي من ترصيع جوهره»[9]. فهو مؤَسَّس إذن على منطق التساوي بين الألفاظ في البناء والانتهاء والوزن، ولذلك اعتُبِر من مكونات محاسن الكلام شريطة عدم الإكثار منه لأنه «ليس في كل موضع يحسن، ولا على كلّ حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر

1. البيان والتبيين، ج 1/ ص 67.
2. عيار الشعر، ص 31.
3. البيتان في ديوان بشار، ج 1/ ص 335-336.
4. المنصف، ص 57.
5. العمدة، ج 1/ ص 599.
6. وهو قوله:

بـدَا لَـكَ ضَـوْءُ مـا انْـتَـقَـبَـتْ عليْهِ ... بُـدُوَّ الـشَّـمْـسِ مِـنْ خَـلَـلِ الـغَـمَامِ

7. وهو قوله:

كـأنّ نِـقَـابَهـا غَـيْـمٌ رَقـيـقٌ ... يُـضِيءُ بِـمَـنْـعِـهِ الـبَـدْرُ الطُّلُوعا

8. المنصف، ص353.
9. معجم مصطلحات العروض والقافية، ص 60.

واتصّل في الأبيات كلها بمحمود، فإن ذلك إذا كان دلّ على تعَمُّل وأبان عن تكلُّف»[1]. ولعل بشارا بن برد توقّع بحدسه وبحِسّه النقدي هذا الشرط فاكتفى بالقليل منه في القصيدة الواحدة حتى لا يوصف شعره بالتكلّف ويبقى له سحر يجذب به السامع و المتلقّي كقوله في قصيدته التي يتغزّل فيها بطيبة[2]:

ووجْـــــه يُـــشْـــبـــه الـــبَـــدْرَ	عـلـيـه الـتَّـــاجُ مَـعْـصُـوبُ
وعَـــــينٌ تَـسْـحَـرُ الـعَـيْنَ	ومـــا في سـحْـرهـا حُـــوبُ
وجـيـــدٌ يُـشْـبِــهُ الــدُّرَّ	كـجِـيـدِ الـرِّيـمِ سُـلْـهُـوبُ

وبذلك كان بشار على وعي تام بحدود ما توجبه وتقتضيه الصناعة الشعرية إيمانا منه بأن «الغرض من كل صناعة، إجراء ما يُصْنَع ويُعْمَل بها على غاية الجودة والكمال»[3]، وإيمانا منه أن لكل شاعر مبدع نظامه الخاص به، بل ولكل قصيدة أحيانا نظامها ونمطها الخاص الذي تُبنى عليه. فالشاعر لا يملك قوالب جاهزة يؤسس ويبني عليها شعره، لأن عملية البناء تتحكم فيها ظروف ومناسبات وتجارب شخصية وذاتية، وهي التي توجه الشاعر إلى اختيار نمط معين من الكتابة والنظم، لأن أهم شيء يشغل باله هو تحقيق الانسجام بين جميع مكونات النّص الشعري. فتأليف الشعر ونظمه ليس بالعملية السهلة، فهو بناء يستحضر فيه الشاعر كل المقوِّمات والأدوات بمن فيها المتلقي «فمن تعصّت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كلّ جهة»[4]. فكل قصيدة تفرض وتتطلّب ترتيبا وتنظيما وبناءا معيّنا، وتفرض أيضا تعاملا خاصا مع اللغة التي لا تكون في مستوى واحد عند الشاعر الواحد، وهذا بالفعل ما لمسناه عند بشار بن برد من خلال تنوع أنماط الكتابة وسماتها التركيبية والجمالية لديه. وهي سمات لا نجزم بأنّها خاصة به وحده، بل منها ما هو خاص، ومنها ما هو مشترك بين نصوص الشعر القديم الذي استمدّ خصائصه ومميزاته من أعراف وتقاليد ثقافية مشتركة ومتوارثة على امتداد العصور من الجاهلي إلى العبّاسي، تصوّرا ونموذجا لنظم الشعر وتأليفه.

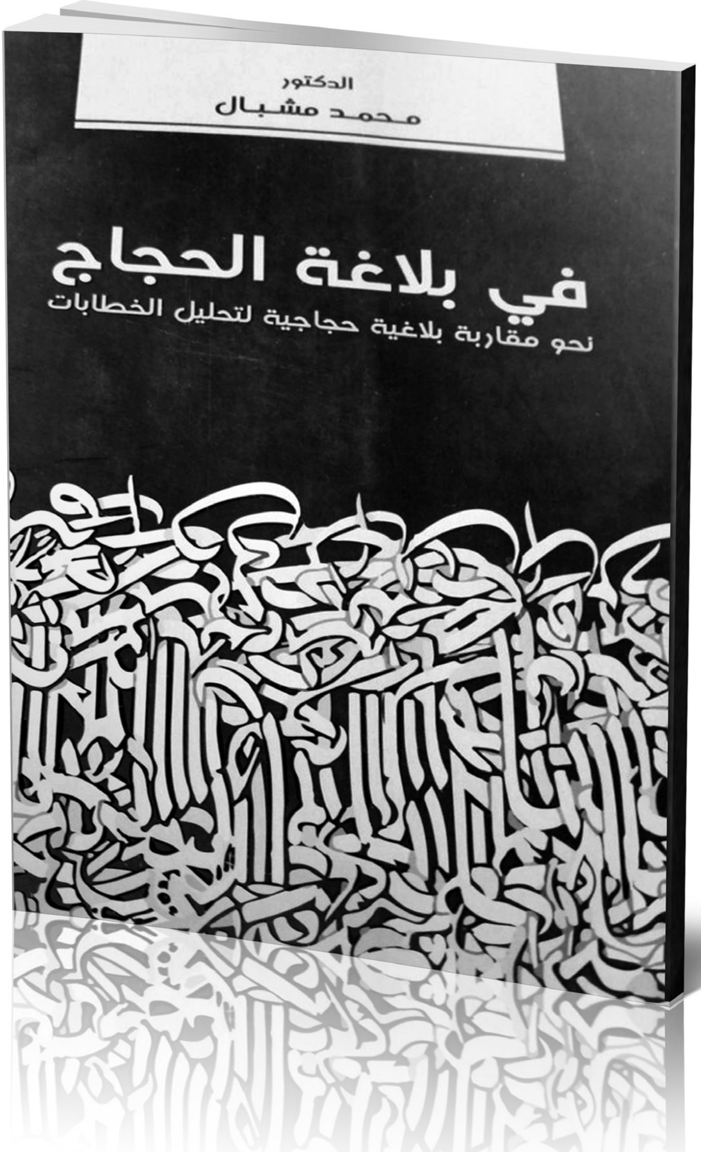
1. نقد الشعر،ص 47، وانظر، الصناعتين، ص 377.
2. ديوان بشار، ج 1/ ص 231-232.
3. نقد الشعر، ص 3.
4. عيار الشعر، ص 10.

المصادر والمراجع

- الأصفهاني (أبو الفرج)، الأغاني، شرحه وكتب حواشيه الأستاذ سمير جابر، دار الكتب المصرية، بيروت، لبنان، ط 2/ 1992.
- الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوانه، شرح الدكتور محمد حسين، مكتبة الآداب، الجماميز، المطبعة النموذجية.
- امرؤ (القيس)، ديوانه، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 2/ 2004.
- بشار (ابن برد)، ديوانه، جمع وتحقيق وشرح الإمام الشيخ محمد الطاهر عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر/ 2007.
- التنيسي (ابن وكيع)، المنصف للسارق و المسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، تحقيق محمد يوسف نجم، السلسلة التراثية 8، الكويت، ط 1/ 1984.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان و التبيين: تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.
- الجرجاني (عبدالعزيز)، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت.
- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- جعنيد (عبدالرزاق)، مصطلحات نقد الشعر عند نقاد القرن الرابع الهجري (دراسة وصفية نسقية تاريخية)، عالم الكتب الحديث/ 2016.
- الجمحي (ابن سلام)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر.
- الحاتمي (أبو علي):
  - حلية المحاضرة، تحقيق الدكتور جعفر الكتاني. دت.
  - الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت/ 1965.
- الرافعي (مصطفى صادق)، وجيدة، عبد الحميد، فنون صناعة الكتابة، دار الجيل، بيروت، 1986.
- شلحت (فيكتور)، النزعة البيانية عند الجاحظ، دار المشرق، بيروت، ط 3.
- ضياء الدين (ابن الأثير)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدّم له وشرحه الدكتور أحمد الحوفي و الدكتور بدوي طبانة، دار الرفاعي بالرياض،ط 2/ 1983.
- ضيف (شوقي)، العصر العباسي الأول، دار المعارف، د ت.

- العسكري (أبو هلال)، الصناعتين، الكتابة و الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، لبنان، ط 2/ 1992.
- العلوي (ابن طباطبا)، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1/ 1982.
- عمرو (ابن كلثوم)، ديوانه، جمعه وحققه وشرحه الدكتور إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، ط 1/ 1991م.
- فروخ (عمر)، بشار بن برد، بيروت/ 1949.
- قدامة (ابن جعفر)، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط 3/ 1978.
- القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1/ 1988.
- الكفراوي (محمد عزيز)، الشعر العربي بين الجمود والتطور، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2 .
- محمد (ابن منظور)، لسان العرب: دار صادر، بيروت.
- محمد (أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3/ 1979.
- محمد (النويهي)، شخصية بشار، مطبعة دار النهضة العربية 1951.
- مناع (هاشم)، بشار بن برد حياته وشعره، دار الفكر العربي، ط 1/ 1944.
- أوستين، ويليك (وارين ورينيه)، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي.

ملف العدد:
الشعر المغربي الحديث والمعاصر (2):
محطات تاريخية ورؤى شعرية


الدكتور
محمد مشبال
في بلاغة الحجاج
نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات

قيم إنسانية وجمالية
في القصيدة المغربية المعاصرة

أحمد زنيبر[1]

تتناول هذه الورقة قضية التجديد والتجدد في القصيدة المغربية المعاصرة، من خلال التركيز على موضوعة القيم في بعديها الإنساني والجمالي. وهي موضوعة تشكل مدخلا من بين مداخل عدة قصد الاقتراب من عالم وعوالم القصيدة، الواقعية منها والمتخيلة. فماذا عن هذه القصيدة؟ وما هي مظاهر الإبداعية فيها؟ وكيف تسنى للشاعر المغربي أن يغامر في تطوير وتغيير مبنى القصيدة ومعناها؟ وبالتالي أين يجد القارئ نفسه إزاء ما يعرض أمامه من مقترح شعري يقتضي إعمال الفكر وتحيين الذوق؟

لا شك أن الحديث عن القصيدة المغربية المعاصرة، حديث مثير، نظرا للحركية الدائمة التي تعرفها، منذ سنوات، على مستوى النشر والتراكم، وعلى مستوى التداول والتلقي. فمع كل إصدار شعري جديد، دونما فصل بين شعر رجالي أو نسائي، نجد أنفسنا مشدودين إلى تلك المتغيرات التي تطال القصيدة في بنياتها اللغوية والإيقاعية وفي انشغالها بالكتابة في بعديها الإنساني والجمالي. ولعل الحكم على القيمة الجمالية لهذا النص أو ذاك، رهين بالقراءة والتحليل وفق رؤية نقدية ومنهجية تأخذ بتطور الأجناس الأدبية.

وبعيدا عن التحقيب الزمني أو التبويب الجيلي، الذي ساد لفترات زمنية قبل التسعينيات، في تاريخ نقد الشعر بالمغرب، ارتأينا قراءة الإنصات إلى قصيدة اليوم باعتبارها مشروعا فرديا خاصا بالشاعر، سواء في القصيدة العمودية أو التفعيلية أو النثيرة. قصيدة رؤيوية يعمد الشاعر خلالها إلى تعميق النظر وبث الحياة في شرايينها عن طريق تجديد اللغة وتحيين الصور وركوب المتخيل.

فمع بداية التسعينيات تخلصت القصيدة من رواسب الإيديولوجيا وصارت تبحث عن صوتها المفرد وتسمو بالكتابة نحو مراقي الإبداع والدهشة الجمالية، حاولنا بسط بعض مظاهرها الفنية

1. أستاذ باحث بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، الرباط.

في دراسة سابقة[1]. ولم يتأت لنا ذلك إلا انطلاقا من مجموعة من الأسئلة من قبيل: ما الفارق بين الكلام الشعري والكلام العادي؟ ما الذي يضمن للقصيدة بعديها الواقعي والجمالي؟ كيف تجاوز القصيدة لحظة الكتابة إلى لحظة أكثر انفتاحا؟ ماذا عن الشعراء ومرجعياتهم المعتمدة داخل القصيدة؟ وهل يمكن الحديث عن أجيال شعرية ووفق أي معيار؟ كيف تسنى للشاعر المغربي أن يعبر، بواسطة اللغة وعناصر أخرى، عن محيطه وما حوله، وأن يصور ما بالدواخل من هواجس وهموم ورغبات؟ ما نوع الأسئلة التي راهن عليها الشاعر كأفق شعري مفتوح على التجارب العالمية والكونية؟ وما القيم التي تبناها موقفا وسلوكا؟. وهي أسئلة وأخرى تروم مقاربة جملة من التجارب المتنوعة ومساءلة شعرائها في مدى انحيازهم لأفق التجديد والتجدّد.

وقبل مباشرة التحليل المنهجي لبعض المختارات الشعرية المعاصرة، نستحضر في البداية تركيب ودلالة العنوان الشعري، باعتباره عتبة بدئية جنينية عدّها عالم الشعرية المعاصرة نصا مصغرا وعتبة أساس للدخول إلى عالم النص الأكبر. إن نظرة متأنية إلى مختلف العناوين التي اختارها أصحابها لأعمالهم الشعرية، تكشف عن ذوق فني وحس جمالي. ومن ثمة كان كل عنوان مما أتيح لنا الاطلاع عليه، يقربنا من متخيل الشاعر ويرصد علاقته الوجودية بالذات والعالم من حوله. نذكر منها: «هبة الفراغ» لمحمد بنيس، «في الرياح.. وفي السحابة» لمحمد بنعمارة، «على انفراد» لحسن نجمي، «بملء الصوت» لإدريس الملياني، «مقام العشاق» لمحمد الميموني، «حمالة الجسد» لإيمان الخطابي، «لي جذر في الهواء» لوداد بنموسى، «حناجرها عمياء» للطيفة المسكيني، «لن أوبخ أخطائي» لمحمد بوجبيري، «أيها البراق» لعبد الكريم الطبال، «قليلا أكثر» لمحمد بنطلحة، «حين لا بيت» لوفاء العمراني، «يد لا تسمعني» لنجيب خداري، «قمر أسرير» لمحمد علي الرباوي، «زهرة الموج» لمحمد الشيخي، «حتى يورق ظل أظافره» لأحمد بلبداوي، «سقف من فراشات» لنزار كربوط، «من باب الاحتياط» لفؤاد الشردودي، «خبط طير» لمحمد بشكار، «واللائحة طويلة.[2]

واللافت للانتباه أن هذه العناوين ومثيلها مما صدر بداية التسعينيات من القرن الماضي إلى الآن، أغلبها ضارب في التجريد. فهي عناوين ذات إحالات دلالية عميقة تكمن قوتها في بلاغتها الشعرية التي كتبت بها. ففي عنوان «بملء الصوت»[3] مثلا، يتخذ إدريس الملياني من الجرأة ميسما، إذ ثمة إصرار على الكلام بصوت مسموع ورغبة كاملة في بوح صريح معلن لا يشوبه خوف أو تردد. إنه، بمعنى ما، إعلام رسمي بالحضور الفعلي لفعل التلفظ، وبالتالي إقرار التصدي والمواجهة

1. انظر كتابنا: الانحياز إلى القصيدة قراءات في المتن الشعري الحديث بالمغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 2012.
2. محمد يحيى قاسمي، الشعر المغربي المعاصر قراءة في التراكم، ضمن مؤلف جماعي (الشعر المغربي المعاصر آليات اشتغال النقد عليه) المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش 2010، ص 83-103.
3. إدريس الملياني، بملء الصوت، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء/ 2005.

ردا لاعتبار الذات الشاعرة.[1]وفي عنوان «أيها البراق»[2] لعبد الكريم الطبال، «نداء حذفت أداته (يا) التي تحيل إلى بعد المسافة بين المنادي والمنادى عليه. وهو نداء خرج عن معناه الحقيقي، بما هو طلب الإقبال والإتيان أو التنبيه إلى معنى يفهم من سياق الكلام. وهو هنا الطلب والإغراء حيث يلفت المتكلم (الشاعر) انتباه المنادى (البراق) إلى حاله وقصده».[3]

وإذا كان عنوان «مدين للصدفة»[4] اعترافا صريحا بقيمة كل الإشارات، التي تحيل إلى المصادفة، في علاقتها بالذات تارة، وبالعالم وأشيائه، تارة أخرى؛ فإن عنوان «وردة المستحيل»[5] لا يقل أهمية عن التأويلات السابقة، فالشاعر يربط بين الطبيعة في صورة الوردة/ الإنسان في حبها للنسيم وللحرية والحياة وبين المستحيل والممكن واللاممكن أيضا، وما يمكن أن تشكله من عوائق وحواجز مادية ورمزية، في آن، أمام انفتاح الذات على العوالم الممكنة التي تقهر الدمار والخراب، وتمضي بنا إلى ما يمكن تسميه ب «شعرية القبح».[6]

ومع الإمكانيات المتاحة للتحليل والتأويل يمكن أن نمضي مع سائر العناوين المقترحة، إذ تحيل مجتمعة إلى عمق النصوص وإلى أصالة القيم المتضمنة فيها، في ارتباطها بالذات من جهة وفي ارتباطها بالموضوع من جهة ثانية.

لعل من سمات القصيدة المعاصرة اليوم أن تحضر الذات، بشكل لافت على غير المتعارف عليه في الشعر الرومانسي، بتجلياته المختلفة. فالذات تحضر تارة بوصفها سؤالا وجوديا حيث تناول الموضوعات وتداول القيم، وتارة أخرى تحضر باعتبارها سؤالا شعريا وجماليا في ذات الآن، حيث انزياح اللغة واشتغال التأويل. وبين هذا وذاك سعي حثيث من قبل الشعراء وراء إنتاج نص ذي خصوصية تحتفي بالكائن، في بعديه الحقيقي والرمزي. وبالتالي، لا غرابة أن نجد بعض الدارسين من يعتبر تلك النماذج المقترحة محكومة من الداخل بقانون يروم «تحويل الكتابة إلى استراتيجية تستند إلى عقل مدبر عارف بخبايا الكلام ومستلزمات الشعر والحداثة».[7]

يقدم الشاعر تجربته من زوايا نظر مختلفة، تتمظهر في قدرته على تحويل مظاهر الحياة إلى لغة

1. أحمد زنيبر، الانحياز إلى القصيدة، مرجع مذكور، ص 29.
2. عبد الكريم الطبال، أيها البراق، دار النشر سليكي إخوان، طنجة/ 2007.
3. أحمد زنيبر، الانحياز إلى القصيدة، مرجع مذكور، ص 68.
4. جمال الموساوي، مدين للصدفة، مطبعة آنفو-برايت، فاس/ 2007.
5. محمد الشيخي، وردة المستحيل، منشورات فضاءات مستقبلية/ 2002.
6. أحمد زنيبر، المتخيل الشعري في تجربة الشاعر محمد الشيخي، مجلة روافد ثقافية، مطبعة الخليج العربي تطوان، العدد 24، السنة 2015، ص 17.
7. محمد لطفي السيد، حضور الشعر المغربي المعاصر: الكتابة والمنطقة الحرام، مقال ضمن مؤلف جماعي (في الشعر المغربي المعاصر) دار توبقال، البيضاء 2003، ص 57.

قابلة للتأمل والمساءلة. فبقدر ما تحمل هذه الذات من أحاسيس وأخيلة إزاء العالم، بقدر ما ترتسم معالمها في ثنايا القصيد. فالذات حاضرة بقوة الشعر بحكم ارتباطها بالشاعر، من ناحية، وبحكم تأثيرها المباشر وغير المباشر، في بناء الفكرة وتمرير القيم من ناحية ثانية.

في هذا السياق الإبداعي، تستوقفنا تجارب كثيرة انشغلت بقضايا الكينونة والهوية، حيث تتقابل الذات مع ذاتها فتنشأ بينهما، لحظة التقابل، رغبة فيأن تتعرف كل ذات إلى الأخرى؛ غير أنهما يصيران وجهين لهوية واحدة، يصعب التمييز بين الوجهين لأول وهلة. يقول محمد بنطلحة:

أينا المسافر
وأي القطارين هو الذي يسير: الذي أنا فيه
أم الذي مر من الخط الموازي
مر وكأنني فيه
أو كأنه واقف.
اثنيت بما يشبه القرين[1].

وحين يحضر لفظ (الظل)، في بعديه المادي والرمزي، في كثير من الأشعار، ويرد ذكره بأشكال مختلفة تجعل منه قيمة جمالية مضافة يتوسل بها الشاعر لتمرير رؤيته الفنية؛ فإنه يتماهى مع الذات إلى حد الانصهار. ومع اتساع حلقة الذات واتساع دائرة الظلال، تصبح الذات في حيرة من أمرها تنتصر حينا وتنهزم حينا آخر. ذات قادرة على تحويل مظاهر الحياة وقضايا الوجود إلى حياة أخرى جديدة، تفتح أفقا للسؤال المفتوح على الواقع والاحتمال.

ولأن الشاعر مهووس بالأسئلة العميقة في محاورته للذات من جهة، ومحاورته للعالم من حوله من جهة أخرى، تزخر سائر النصوص بأدوات الاستفهام والنداء وأساليب النفي والتعجب والشرط والتمني وغيرها، في إشارة واضحة لتوتر الذات وقلقها الوجودي. يقول محمد الميموني:

لا أرى ما أرى
لعله ظل
ملتقى صدفة
ومحض احتمال
حيرة الاندهاش هذه
لا حيرة تيه

1. محمد بنطلحة، قليلا أكثر، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2007.

على طريق المآل
لم يحر من رأى
على وجه مرآته خطا
يشير نحو الأعالي
فإذا لم يكن
هناك طريق
أو مقام
ممهد لمقيم
كيف تخلو لخاطب
صورة الإسم
وتبدو في ثوبها الموهوم.
أمهات الأسماء
لا تمنح المفتاح إلا لسادن.[1]

وبين هذا المعنى أو ذاك، تظل الذات مشدودة إلى الحياة تنشد العمق الإنساني، متأملة في الكون مسافرة في المكان وفي الزمان، لتحتفي بمجال القيم في تمظهراتها المختلفة، وطنية وثقافية وحضارية، بحثا عن سعادة إنسانية إما تعيد لهذه الذات تناغمها الكوني وإما تفقدها التوازن والانسجام. ولعل استفادة الشاعر من الذاكرة بكل ثقلها جعل إحساسه بالأنا إحساسا موازيا لإحساسه بالآخر والوجود، من ذلك ما تحمله تجربة السجن من آلام وأحزان، زمن السبعينيات والثمانينيات، من القرن الماضي. وانطلاقا من تلك التجربة، سيكتب الشاعر عن تلك الفترة، حينها وأثناءها وما بعدها، نصوصا تعري واقع حقوق الإنسان وما تعرض إليه هذا الأخير من تعنيف لغوي وجسدي في آن. نصوص تشي بالحرقة والمرارة وتعيد سؤال والهوية عبر لغة معجمية تستند إلى حقول الفجيعة والخيبة من جهة، وعبر صور تمزج بين رصد الواقع وانتقاده في لغة باهرة وساخرة، من جهة ثانية.[2]

هكذا، كلما ضاقت الأرض بالذات الشاعرة وطوقتها يد الحصار، فأحست باللاجدوى واللاانتماء، توسلت باللغة والخيال وكشفت عن مشاعر الحزن والأسى، عبر صور وأساليب متنوعة يتطلبها السياق والمقام. تقول الشاعرة إيمان الخطابي:

لا بحر في الجوار

1. محمد الميموني، الأعمال الكاملة، ج 2/ ص58-59.
2. انظر دراستنا تحت عنوان: صلاح الوديع وضرورة الحياة، ضمن كتابك الانحياز إلى القصيدة، مرجع مذكور، ص55-65.

أراها تسير هادئة صوب النهر
تاركة باب الغرفة مواربا
وريح الحرب تعوي
أثقلت جيوبها بالحجارة
كي لا تطفو الأيام ثانية
كأن الذي يثقل القلب لا يكفي
لم تتلفت
وألقت بالحياة صخرة وجع
في كبد الماء.
لم ينفع الحب لتنتظر قليلا
ولم يتشرب الحبر
فائض الأسى في البكاء.(1)

يعكس هذا المقطع رؤية ذاتية لقيمة الحياة، ويرهن الرؤية بحالة الفقد المعبر عنها، من خلال تمثل حياة الكاتبة البريطانية (فرجينيا وولف). وهذا واضح من خلال العنوان الذي يحمل اسم هذه الكاتبة. فالصورة التي رسمتها الشاعرة تتمثل في سقوط الحياة في الهاوية، ومن ثمة الحديث عن الموت وفائض الأسى في البكاء.

ولم يكن الشاعر المغربي المعاصر بمعزل عن قضاياه الفكرية والوجودية والسياسية والمجتمعية، فقد احتفى عبر اللغة الواصفة، بموضوعات الحرية والهوية والتاريخ والحلم وقيم الحب والجمال. فهو إذ يتوسل بعناصر الوجود المتنوعة من ماء ونار وهواء وتراب، يستفيد مما تقدمه له من إمكانيات وإيحاءات لحظة التعبير. وإذ يتوسل أيضا بالواقع في تجلياته المختلفة ويستثمر بعض المعاني والإشارات، يحول كل ذلك إلى رموز وأفكار وقضايا. يقول محمد بنعمارة:

امرأة رمانة
تشفي
جرح الشاعر
وتضمد أحزانه
كانت كالموج
لها المدّ

1. إيمان الخطابي، حمالة الجسد، ص 56.

لها الجزر...
تخاطبني
بنشيد الإغراء
أنا بنت البحر
وعاشقة إنسانة.[1]

إنها بعض الدلالات التي يرومها الشاعر المعاصر لحظة الكتابة، حين يجعل من المرأة/ الفاكهة شفاء لجرح محتمل، أو إيقاعا لمشهد مكتمل حيث المد والجزر. رؤية شعرية ضاربة في العمق تستدعي إعمال فكر لكشف أسرار المرأة/ القصيدة. وبهذا المعنى وغيره، نلفي القصيدة عالما من الرموز والمعاني حين تحتفي باللغة والصور في تحرير وتصوير مواقف الشاعر من قضايا المجتمع والإنسان وموضوعات القيم والجمال. ومن ثمة يتحول الشاعر المعاصر إلى عين رائية ترسم المشاهد وترصد المواقف، وليست اللغة سوى ذلك المعبر الذي يمضي بالشاعر نحو مراقي الإبداع حيث التخييل والمجاز لا الحقيقة، مثلما نعثر في قصيدة لعمر العسري، إذ يقول:

أعرف رسمك
بأوراق التين،
كنت تجعل المنفى قريبة من نزهة الربيع،
مثل أحزان الراعي،
سعال يدفئه
وهزيمة تقويه
أعرف أن الجدار
ينهش الحزن
يعبئ الأنفاس
بحفنة غبار. [2]

يبدو هذا المقطع تفاعلا غير مباشر مع لوحة تشكيلية خارجية، فالشاعر يستنبت في قصيدته التي تحمل عنوان (ماء دافئ تحت جسر أحمر)، بل وفي مجمل الديوان، منابت بصرية بامتياز. لذلك لا غرابة أن نجد أنفسنا، حيال رؤية فنية ترى في القصيدة قيمة جمالية بصرية، تحول المعطى البصري

1. محمد بنعمارة، في الرياح.. وفي السحابة، ص 74-75.
2. عمر العسري، يد لا ترسم الضباب، ص 27-28.

إلى لغة شعرية، تلمح إلى ما هو لوني وتشكيلي أحيانا. وهي إشارة إلى لحظة من لحظات تماهي الشعر بالرسم والتشكيل.

ولم يكن استحضار الآخر داخل القصيدة بعيدا عما تختزله الذات الشاعرة من هواجس وتفاعلات بينها وبين هذا الآخر، وما تربطه به من صلات، قريبة أو بعيدة. صلات تنشد العمق الإنساني، في تفاعلاته المتعددة، وتكشف البعد القيمي الذي تبين عنه، في لحظات متفاوتة بين الحضور والغياب والحياة والموت. ولنافي قصيدة ترسم وجع اليتم وتُفجره بين الأسطر، خير مثال تحضر فيه شخصية الأم وتكبر دهشة الأسئلة. يقول أحمد زنيبر:

بَيْنَنا فَيْضٌ مِنَ القُرْبِ يا أمّي،
وَحَياةٌ شاهِقَة..
أَذْكُرُ كَيْفَ زَرَعْتِ السَّعْدَ في المَحافِلِ،
كَيْفَ نَسَجْتِ الكَوْنَ رَبيعاً في عُيونِ الصِّغارِ،
كَيْفَ تَسَلّلْتِ إلى قَراري
حينَ هاجَ البَوْحُ
مِثْلَ فَراشٍ أَرْقَصَهُ الحَرُّ،
كَيْفَ وَهَبْتِ وِسادَتي حَريرَ الحِكايَةِ،
كَيْفَ حَرَسْتِ غَدي مِنْ جُنوني
وَسَمَوْتِ في الرّقْراق.[1]

في هذا الشاهد تجسيد لأواصر القربى والمحبة التي تربط بين الشاعر وأمه. رصد بعض معالمها الكبرى حين فجع بموتها المباغت. ولعل ما اشتملت عليه القصيدة من ألفاظ وعبارات تمتح من حقل الفجيعة والموت، ما يبرر حاجة الشاعر للتعبير عن ضعفه إزاء هذا الفقد. إنها الأم في أسمى صورها رقت لها عين الشاعر ففاضت بذكر مناقبها وخصالها. وتبعا لذلك، شكلت أحداث الواقع ومجرياته إحدى الدعامات التي توسل بها الشاعر في نقل مواقفه ورؤاه، عبر سبر الأغوار النفسية لبعض الوجوه والشخصيات، وما يعتمل فيها من مشاعر متناقضة.

وهكذا حين ينبش الشاعر في اليومي والهامشي ويتابع تفاصيله، وحين ينبش في التاريخ ويعيد إحياءه وانبعاثه، يأخذنا إلى عوالمه الخاصة والمشتركة، وينتقل بنا من لغة العين إلى لغة الحلو والجسد والذاكرة. تلك اللغة التي تكشف عن تجربة وعي إنساني وجمالي يراهنان على تجديد الرؤى والأساليب باستمرار. يقول عبد الرفيع الجواهري:

1. أحمد زنيبر، قصيدة (لو كنت أدري) الملحق الثقافي لجريدة العلم، 7 أبريل 2016، ص 5.

«آه يا زمنا
مر في خلسة
دون تلويحة وعبر
ها هنا...
تحدق في شيب رأسي،
تعاتبني.
ها هنا ذكرياتي،
مشت فوق هذا الحجر.
والذي قد مضى
صار ذكرى سفر.[1]

وهي قصيدة تحتفي بالمكان والذات في ذات الآن، وتنفتح على الذاكرة المستعادة، حيث «يستحضر الشاعر صورته وصوته داخل هذا الفضاء، كما يعرج على بعض الإشارات البعيدة والمناظر اليومية المتكررة التي تمر على مرآى من الجالسين، كبائع اللوز وعازف القيثارة ودردشات الزبناء وحكايا السهر وما إليها مما قد ولى وعبر. وهو ما سيولد في نفسية الشاعر ذلك الأسى والحنين[2].

وفي غمرة هذه المشاعر وما تحيل إليه من قيم إنسانية، تبرز صور الذات الشاعرة في تفاعلها وانفعالها بما حولها. كما تبرز صور قلقها الوجودي ودهشتها إزاء التحولات التي تخترق عوالمها. فبين الحزن والفرح والتوتر والطمأنينة والإحساس بالغربة والضياع، تلفي الذات نفسها مجبرة على التأقلم مع المكان، في بعديه الرمزي والجغرافي. يقول محمد علي الرباوي عن علاقته بإحدى المدن المغربية:

تنجداد..
أطلال وقبور.
وأنا الساعةَ فيها
من سأزور؟
تنجداد

1. عبد الرفيع الجواهري، الرابسوديا الزرقاء، ص 51-52.
2. أحمد زنيبر، بناء المكان في الخطاب الشعري الحديث بالمغرب، ضمن مؤلف جماعي: الرباط فضاء للإبداع، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط 2013، ص 36.

صرختي الأولى فيك انقشعت
لكن.. في أي بلاد
قد ألقي آخر صرخة؟[1]

فحضور المكان هنا لافت للنظر، ليس فقط في بعده الجغرافي؛ وإنما في بعده الرمزي والنفسي أيضا. ولعل الصورة القاتمة التي ميزت المدينة، حيث الموت والوجع والخراب، هو ما ضاعف إحساس الشاعر بالوحدة والغربة والضياع وعمق موقفه إزاء هذا المكان بلا جدوى البقاء. فلا انفصال بين الإنسان والمكان وكلاهما يحدد هوية الآخر، في القرب والبعد وفي الرفض والقبول. ومن ثمة، لم يحد الشاعر بوعيه عن المكان، الذي شكل لحظة من لحظات إبداعه. فخلال عرضه لهذا الموضع أو ذاك، بمواصفاته المختلفة ضيقا أو اتساعا، تبدت العلاقة الرمزية بينهما واستدعت من القارئ المتلقي إنصاتا خاصا لإيقاعها.

وإذ نواصل بحث القيم الجمالية، عبر الصور الشعرية وما تزخر به من متخيل إبداعي، نصادف نصوصا احتفى شعراؤها باللغة والمعاني أيما احتفاء، مثلما نجد في نماذج من شعر محمد الشيخي، حيث يقول:

عسعس الليل... لقد ترعرعت سلسلة الإجهاض
تنفس الصبح... لقد أشرقت الجراح في الساحات
فلترفع الأستار.[2]

ففي هذا الشاهد توليد لمعان يقصد الشاعر من خلالها، تحقيق التنافر بين الدلالة المنطقية والدلالة الشعرية للتراكيب، من أجل إثارة جمالية تخلخل ذائقة المتلقي وتدعوه لتأمل المقروء، دونما السقوط في الغموض والإبهام. ومن ثمة، يتبين أن «العلاقات التي يقيمها الشاعر بين العناصر المكونة لتراكيبه ليست من الاعتباطية في شيء، إنها علاقات مقصودة تهدف إلى إحداث خرق منهجي لقانون الاستعمال، مقابل الخروج من التقرير إلى الإيحاء، وفي هذه المسألة بالذات تكمن عظمة المجاز وقدرته على الأداء.»[3]. أو مثلما نجد في قول فؤاد الشردودي:

العالم يدق طبول الفراغ
ويرقص وحده عاريا
لم تأخذ منه العصور القديمة

1. محمد علي الرباوي، قمر أسرير، ص 19.
2. عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ج 1/ ص 84.
3. المرجع السابق، ص 86.

ما أخذته بطاريات الشحن الجديدة
ولم تثقل كاهله شجاعة أشيل
لكنه الآن يئن
تحت أقدام
فأرة كمبيوتر. [1]

يصور المقطع العالم في صورة خرابه، حيث الفراغ والبطولات المنكسرة التي احتجزت في عالم افتراضي. فالشاعر يؤثث عوالمه الشعرية بمقتضى شرط جمالي يرى في القصيدة تدوينة ثانية للقيم الإنسانية. ولا ريب في أن مثل هذه التراكيب وغيرها ما يجعلها تندرج ضمن المكونات الجمالية التي يستند إليها المبدع، في تجسيد رؤيته للظواهر والقضايا، مادية كانت أم مجردة.

وفي سياق تعبيري آخر، حيث يلتبس الحاضر بالماضي والتاريخ بالراهن والمستقبل، يقول محمد بنيسفي إشارة رمزية إلى سقوط الأندلس:

وغرناطة تسقط كل عشية
ولا أحد يحتضنها
غرناطة متروكة للثلج
أمام الزائرين القادمين من ذاكرة مشوهة
وقرطبة
في قلعة النسيان تردد هذيانها. [2]

يستند الشاعر في هذا المقطع إلى بنية لغوية تمتح من الكناية سبيلا لبلوغ المعنى الشعري. فغرناطة وقرطبة ليستا مدينتين أندلسيتين سقطتا بفعل التخاذل والإهمال فحسب؛ وإنما كناية عن سائر المدن العربية الحالية التي تتساقط يوما عن يوم بفعل تنامي الحقد وشيوع الكراهية بين الناس. هذا التشكل الكنائي «يتداخل مع خلفية استعارية تتمثل في بناء التشابه والتماثل بين غرناطة وقرطبة باعتبارهما حاضرتين في اللاوعي العربي وبين المدينة المعاصرة بشكل عام التي تخضع للتدمير والتقتيل والسلب والاغتصاب والإبادة، بل يمكن القول إن الأمر يتعلق بالتماهي بين مدينتين ومكانين وزمنين يكون المشترك بينهما النفي والاحتلال والإحراق باسم التحضر وإعادة ترتيب شؤون الكون. ويخلق التماهي بهذا الشكل سلسلة تندرج داخلها غرناطة وقرطبة وبغداد

1. فؤاد الشردودي، منباب الاحتياط، ص 36.
2. محمد بنيس، كتاب الحب، دار توبقال، الدار البيضاء/ 1995.

والقدس.»[1] وبهذا المعنى، لا غرابة أن يخصص الشاعر محمد بنيس ديوانا مفردا يتغنى فيه بقيمة الحب بما هي قيمة إنسانية، مستندا في ذلك إلى تجربة سابقة تبناها الشاعر الأندلسي ابن حزم في كتابه (طوق الحمامة).

نخلص أخيرا إلى أن المتن الشعري المعاصر بالمغرب، متن ممتد يتسم بالتنوع والتعدد، على مستويات مختلفة، وأن شعراءه، على اختلاف انتماءاتهم ومرجعياتهم، ينفتحون على واقعهم الإنساني دون أن يخلوا بوعيهم الجمالي. فكل قصيدة تحتفي بموضوعاتها وتنشغل بأسئلتها الوجودية والوجدانية، بما توافر لدى شعرائها من كفايات، لغوية وتصويرية وإيقاعية. ولعل في ما لامسناه من إشراقات فنية وجمالية مست جوانب الشكل (التفعيلة والنثيرة والشذرة وما إليها) وجوانب المضمون/ الموضوع (الذاتي والواقعي والمتخيل)، هو ما دفعنا للإنصات بتأنّ إلى جديد الشاعر المعاصر في بحثه المستمر عن التميز والفرادة والإضافة والمغايرة.[2]

إن قدر القصيدة المغربية ألا تتوقف عن النبض، جيلا بعد جيل، ما دام الشعر تجديدا للحياة وتطويرا للفكر وانتصارا للجمال. فما أن يصيب القصيدة بعض الفتور لسبب من الأسباب إلا وانبرى نفر من الشعراء الجدد ليجددوا دماءها برؤاهم واقتراحاتهم، سواء بالاتكاء على الموروث الشعري القديم أم برفضه واقتراح البدائل الملائمة للراهن والمرحلة. وهو ما يفسر، في النهاية، طبيعة التحول الإيجابي الذي يموضع القصيدة المعاصرة بين التجديد والتجدد، في اللغة والبناء وأنماط الكتابة.

وهكذا، انطلاقا مما سبق عرضه حول رهانات القصيدة المغربية المعاصرة، وما استطاعت تحقيقه من امتيازات على فترات زمنية متعاقبة، يمكن تأكيد ما ذهبنا إليه ذات كتابة أنه «حين يصير الشعر ضرورة جمالية وإنسانية، يحق للشاعر أن يمسك بتلابيب الزمن، في أبعاده المختلفة، من خلال تفاعله مع المكان والإنسان معا. ذلك التفاعل الذي يدفعه صوب ارتياد آفاق واسعة وشاسعة، تتسع باتساع أفق الحياة نفسها»[3]. كما يمكننا أيضا، تأكيد الانحياز للأدب المغربي وضمنه القصيدة المغربية انحيازا غير مجاني طبعا؛ وإنما انحيازا لما فيه من قيم الجمال وروح الفن والإبداع.

1. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 270.
2. انظر خلاصات كتابنا: الانحياز إلى القصيدة، مرجع مذكور.
3. أحمد زنيبر، الشعر باعتباره ضرورة، مجلة الشعر الجديد، العدد الأول، منشورات قسم دراسات الشرق الأوسط بجامعة ميتشغان أمريكا/ 2014، ص 45.

المصادر والمراجع

1. الكتب

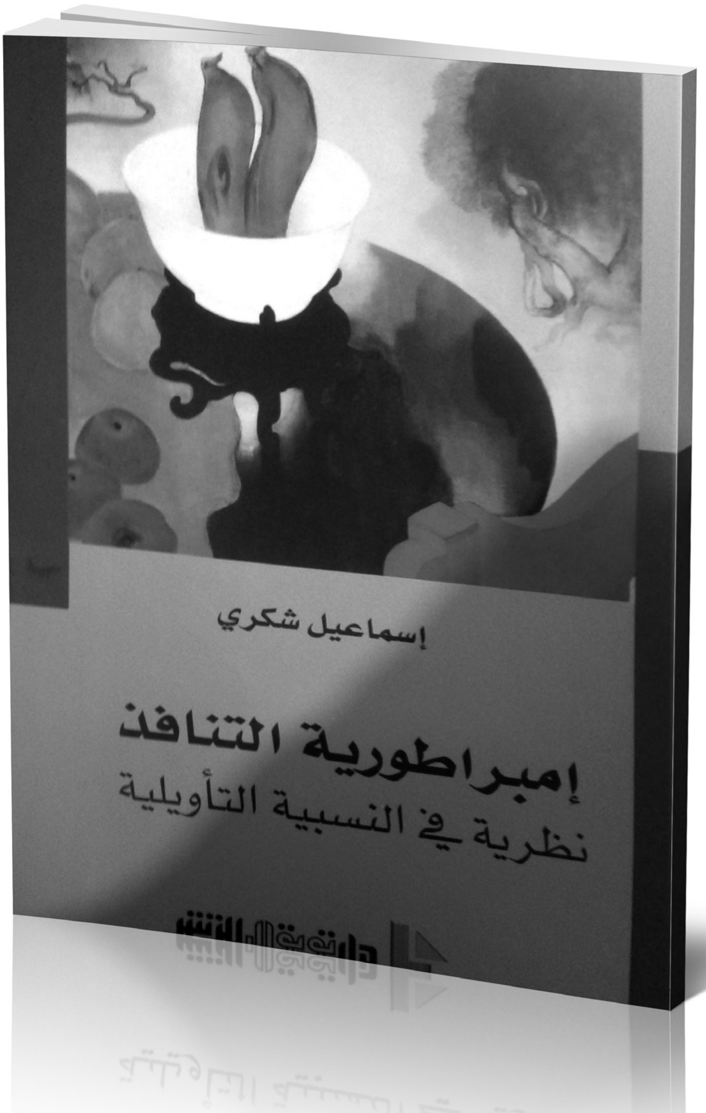
- أحمد زنيبر، الانحياز إلى القصيدة قراءات في المتن الشعري الحديث بالمغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط/ 2012م.
- إدريس الملياني، بملء الصوت، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء/ 2005م.
- إيمان الخطابي، حمالة الجسد، منشورات بيت الشعر في المغرب/ 2014م.
- جماعة من المؤلفين، الرباط فضاء للإبداع، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط/ 2013م.
- جماعة من المؤلفين، الأوتوبيوغرافي في الشعر المغربي المعاصر، منشورات بيت الشعر في المغرب، الرباط/ 2014م.
- جماعة من الباحثين، في الشعر المغربي المعاصر، دار توبقال للنشر، البيضاء/ 2003م.
- جماعة من المؤلفين، الشعر المغربي المعاصر آليات اشتغال النقد عليه، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش/ 2010م.
- جمال الموساوي، مدين للصدفة، مطبعة آنفو-برايت، فاس/ 2007م.
- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، البيضاء/ 2005م.
- عبد الرفيع الجواهري، الرابسوديا الزرقاء، منشورات وزارة الثقافة، الرباط/ 2010م.

عبد الكريم الطبال، أيها البراق، دار النشر سليكي إخوان، طنجة/ 2007م.

- عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسي، منشورات دار التوحيدي، الرباط/ 2014م.
- عبد الله راجع، القصيدة المغربية بنية الشهادة والاستشهاد، وزارة الثقافة، المغرب/ 2013م.
- عمر العسري، يد لا ترسم الضباب، دار أرابيسك، مصر/ 2010م.
- فؤاد الشردودي، من باب الاحتياط، منشورات مرسم، الرباط/ 2016م.
- محمد الشيخي، وردة المستحيل، منشورات فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء/ 2002م.
- محمد الميموني، الأعمال الكاملة (ج 2)، منشورات وزارة الثقافة، الرباط.
- محمد بنطلحة، قليلا أكثر، دار الثقافة، البيضاء/ 2007م.
- محمد بنعمارة، في الرياح.. وفي السحابة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط/ 2001م.
- محمد بنيس، كتاب الحب، دار توبقال، البيضاء/ 1995م.
- محمد علي الرباوي، قمر أسرير، دار النشر الجسور، وجدة/ 2002م.

2. المجلات

- مجلة المناهل، منشورات وزارة الثقافة المغربية، الرباط، العدد 95/ 96/ 2013م.
- مجلة روافد ثقافية مغربية، مطبعة الخليج العربي، تطوان، العدد 24/ 2014م.



دلالات الرموز والألغاز
في الشعر الصوفي المغربي الحديث:
شعر محمد الكتاني نموذجا

إسماعيل المساوي[1]

تناول الباحثون المعاصرون مبحث الرمز بالدراسة والتحليل، فبينوا قيمته التعبيرية، وخصائصه المتميزة، وعلاقته بغيره من الصور الشعرية. واعتبره بعضهم «حالة لغوية يعكسها بناء لغوي متميز، يتجاوز «المجاورة» و«النقل» و«الاستبدال»، بمعنى أن هذه الحالة اللغوية تتخطى المشابهة إلى نوع من البناء تتعقد فيه العلاقات بين الظواهر والأشياء»[2]. والرمز بهذا المعنى، يتجاوز التشبيه والتمثيل والمجاز، بسبب حالات الإشراق التي تشعر بها النفس، ومن ثم فهو «حالة لغوية تكسب وجودها حين يتجاوز الإدراك المعرفي «رؤية العين» و«رؤية العقل» إلى «رؤية النفس». فمع هذا التخطي والتجاوز، يكتسب البناء اللغوي صفته الرمزية».[3]

والدلالة الرمزية خفية ومتسترة، فهي ليست عبورا من ظاهر إلى باطن –كما هو الحال في التشبيه والمجاز– بل تضعنا أمام كثافة لا يمكن إدراكها إلا عبر جدلية الظاهر والباطن.

وارتباط الرمز باللغز يجعله ينتقل من مستوى المجاز البسيط،إلى مستوى أكثر كثافة من حيث الدلالة التي ترتبط بالغرابة الناتجة عن الألغاز، مما يجعل الرمز لا يفسر مرة واحدة، بل يظل قابلا للكشف المتجدد والتأويل المستمر، فما يميز الرمز هو أنه «يلازم حضور اللانهاية ذاتها، إنه حضور يرعب الإنسان ويقلقه ويستفزه، ولكن أيضا يمنحه قدرة على الانفتاح نحو العالم».[4]

والرمز عماد الأدب الصوفي؛ إذ لا يمكن فهم هذا الأدب إلا إذا عرفنا رموزه. فلماذا لجأ الصوفية إلى الرمز؟ ولماذا لم يعبروا عن أغراضهم بألفاظ صريحة وواضحة؟

يقول القشيري مبينا الدوافع التي دفعت الصوفية إلى استعمال الرموز: «اعلم أن كل طائفة

---

1. أستاذ جامعي، جامعة محمد الخامس، بالرباط.
2. الشعرية بين المشابهة والرمزية: «دراسة في مستويات الخطاب الشعري»، أحمد الطريسي أعراب، ص 41.
3. الشعرية بين المشابهة والرمزية، ص 41.
4. الكتابة والتجربة الصوفية، نموذج محي الدين بن عربي، عبد الحق منصف، ص 88.

من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها، انفردوا بها عمن سواهم، تواطئوا عليها لأغراض لهم فيها؛ من تقريب الفهم على المخاطبين بها أو تسهيل على أهل الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها. وهذه الطائفة -يعني الصوفية- مستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإجماع والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها».[1]

من هذا المنطلق عمد الشعراء الصوفية في التعبير عن حبهم الإلهي أو المحمدي إلى ألفاظ الحب الإنساني وما يتصل بها من لوعة وشوق وصبابة وهجر ووصل. كما عمدوا إلى ألفاظ الخمرة وما يتصل بها من حان وألحان وكأس وندمان.

وقد أشار الكتاني في ديوانه إلى الرمز، وضرورة صرف الألفاظ الصوفية عن الظاهر إلى الباطن، بقوله:

فَأَمَّا مَقَامَاتُ الصُّوفِي، فَفَتِّشْ ... مُلاَحَظَةً عِنْدَ اللُّيُوثِ البَوَاسِلِ
فَإِنَّ لَهُمْ فيهَا اصْطِلاحَاتٍ بَيْنَهُمْ ... بُمدْرَكِهِمْ كانَ احْتِكَامُ لِقَائِلِ
فَقَدْ تُعْطِيكَ الأَلْفَاظُ مَالَيْسَ مَقْصَداً ... لَهُمْ، فَاتئِدْ، لاَ تَحْكُمَنْ بالفَوَاعِلِ[2]

ويفضل الكتاني - كغيره من الصوفية -الدلالة الرمزية أو الإشارية على الدلالة المباشرة، لكونها تضم معاني لا تعطيها الدلالة المباشرة، ولا حتى المجازية. يقول:

وأمْهلْ عُبَيْداً مَا العِبَارَةُ تَقْتَضِي ... مُرَاداً، وَلَكِنْ فِي الإشَارَةِ فُسْحَةِ[3]

وأهم الرموز المتداولة في شعر الكتاني: رمز المرأة والخمرة؛ فقد نظم بعض أشعاره جريا على أسلوب شعراء الغزل والخمرة الحسيين، لكن المرأة والخمرة في العرف الصوفي -بصفة عامة- تحولتا إلى رموز لمشاعر الذات الصوفية ومعارفها ومداركها.

وقد استعمل الكتاني الرمز أيضا في بناء قصائده وربط بينه وبين الألغاز.

1. رمز المرأة

استلهم الشعراء الصوفية أساليب شعراء الغزل الحسي في التعبير عن حبهم الإلهي، حتى إن «قارئ الشعر الصوفي يلقى عنتا في فهم كثير من نصوص هذا الشعر، لأن التشابه بين الأسلوبين في الغزل الإلهي والغزل الإنساني، يشتد حتى إن قصد الشاعر الصوفي ليخفى في كثير من الأحيان، إلا

1. الرسالة القشيرية، ص 52.
2. الديوان، ص 260.
3. الديوان، ص 111.

إذا أظهرته قرينة من القرائن التي توجه النص شطر الغزل الإلهي توجيها لا يدع مجالا للاحتمال، فإن لم توجد قرينة، ظل التشابه بين الأسلوبين قائما، حتى إن كثيرا من النصوص يصلح للغزلين: الإنساني والإلهي على السواء».[1]

والحق أن هناك صلة وطيدة «بين الغزل العذري والحب الصوفي، بين مسلك الزهاد والأتقياء، ومسلك العشاق المتعففين، وذلك لما بين العفة في الحب وبين الزهد من ملامح متشابهة؛ ففيهما نجد نزوعا إلى إعلاء الغريزة والتسامي بالشعور؛ ففي الحب العذري يتعلق المحب بمحبوبته تعلقا مثاليا، فلا تراوده في حبه وساوس النفس وهواجس السوء، ويتملكه شعور حاد بالتحريم الجنسي، وهو شعور أخلاقي يعلي به غرائزه، محاولا إيجاد نوع من التوافق والتجانس بين ما يرغب فيه وما يخشاه في نفس الوقت».[2]

وهيام الصوفية بالجمال يعد عونا على العبادة والمجاهدة؛ فالنظر إلى الوجه الحسن عبادة، لأن الرائي يقول: سبحان خالقه[3]. فكان لكل منظر جميل في نفوس الصوفية أثر قوي، سواء أكان منظرا طبيعيا أم صناعيا، وهم في هذا وذاك يعملون على نقله من شكله الحسي المتعارف عليه عند عامة الناس إلى شكل روحاني يتناسب مع أحوالهم فيضيفون إليه معنى زائدا ونفحات وجدانية لها ذوق خاص.

وإذا عرجنا على ديوان الكتاني نلاحظ ولأول وهلة، أن شعره في الحب الصوفي، يطفح بعبارات المحبين من الإباحيين تارة، ومن العذريين تارة أخرى، ويطرأ على حبه ما يطرأ على العشاق العذريين من لقاء وفراق وشوق واشتياق ووصل وهجر وقرب وبعد، ويشبه جمال محبوبته بتشبيهاتهم. ولا يستنكف عن الحديث عن الوشاة والسهر والألم وغير ذلك، حتى أصبح من العسير الفصل بين حب هذا الشاعر الصوفي وحب شعراء الغزل الحسي، إلا إذا كنا على بينة من عقيدته وحسن تدينه وصدق اتجاهه الروحي.

وقارئ شعر الكتاني يلفي كذلك عنتا في فهم كثير من نصوصه، وإسنادها إلى الحب الإلهي أو الحب المحمدي، لأن التشابه بين الحبين يشتد حتى أن قصد الشاعر ليخفى في كثير من الأحيان، إلا إذا أظهرته قرينة من القرائن التي توجه النص الشعري شطر الحب الإلهي أو المحمدي، توجيها لا يدع مجالا للاحتمال. فإذا لم توجد قرينة ظل التشابه بين الحبين قائما.

وفي هذا السياق، تسعفنا كثير من القرائن أو الأدلة على أن الكتاني قصد في أغلب شعره في الحب الصوفي الحقيقة الأحمدية. ومنها:

1. التصوف في الشعر العربي: نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، عبد الحكيم حسان، ص 301.
2. شعر عمر بن الفارض: دراسة في فن الشعر الصوفي، عاطف جودة نصر،ص 116.
3. تزيين الأسواق بتفضيل أشواق العشاق، داود الأنطاكي، ط 1/ 35-36.

1. إن طريقته الصوفية أحمدية محمدية، تدين في كل شيء إلى الذات الأحمدية والمحمدية.

2. إيمان الشاعر بأن الموجودات مظهر لتجلي الذات الأحمدية. ومن ثم فإن علاقته بالمرأة هي علاقة بالسر الأحمدي المتجلي عبرها. والحب الأحمدي مثال وأصل لكل حب؛ فالتجارب العشقية الحسية - مثلا - هي مظاهر وتجليات للحب الأحمدي. وكل حب لا يوقظ في الإنسان الحنين إلى الأصل، ليس حبا حقيقيا، وإنما هو رغبة قاصرة. لذا كانت الرغبة الحقيقية في كل حب هي الرغبة في مطلق الجمال الأحمدي الذي يتخلل كل مشهد وكل كائن. وقد عبر الشاعر عن هذا التجلي في حديثه عن الحقيقة الأحمدية في قصيدته»الدرة البيضاء»بقوله:

وَمَفْتُونُ لَيْلَى هَامَ مِنْ فَرْطِ حُبِّهَا ... فَظَنَّ سِوَاهَا وَهْيَ فِيهَا تَجَلَّتِ
وَقَيْسٌ بِلُبْنَى أَوْ جَمِيلُ بُثَيْنَةٍ ... وَلاَ تَنْسَ مَا قَاسَ كُثَيِّرُ عَزَّةِ
فَكُلُّهُمُ يَصْبُو لِمَعْنَى جَمَالِهَا ... كَكُلِّ مُحِبٍّ عَاشِقٍ فِي البَرِيَّةِ
تَجَلَّتْ لَهُمْ لَمَا تَمَلَّوا بِحُبِّهَا ... فَهَامُوا بِهَا وَجْداً بِرُؤْيَةِ صُورَةِ[1]

ففي هذه الأبيات إشارة إلى ضرورة طمس التعيينات الجزئية من الأشياء التي تتعلق بها النفس البشرية، وإسنادها إلى الحقيقة الأحمدية التي لها مطلق الجمال.

3. تأكيده على أن النور الأحمدي هو الجمال الحق، وأن النفوس إذا لمحت هذا الجمال الأحمدي، اشتد ولعها به. يقول في حديثه عن الحقيقة الأحمدية:

أَحِنُّ لِمُقْلَتِي تَرَاهَا بَدِيهَةً ... لأَحْظَى بِهَا قَبْلَ المَمَاتِ بِلَحْظَةِ
وَأَزْدَادُ شَوْقاً وَاشْتِيَاقاً وَغَيْبَةً ... بِطَلْعَةِ ذَيَّاكَ العُهُودِ البَدِيعَةِ
وَيَبْدُو لِيَ الجَمَالُ مِنْ نُورِ وَجْهِهَا ... فَأَفْنَى بِهَا حِسّاً وَمَعْنىً بِسَكْرَتِي
وَأَشْرَبُ بِالكَأْسَيْنِ عِنْدَ شُهُودِهَا ... بِمَرْبَعِ سَقْيٍ مِنْ شِمَالِهِ قَهْوَتِي[2]

4. إطلاقه عبارة «إنسانة» على المحبوب، وهي عبارة تسند إلى ذات الرسول ﷺ، باعتباره بشرا وإنسانا، ولا تليق بالذات الإلهية. ويتضح ذلك في قوله:

هَيْفَاءُ تَزْرِي بِالمَحَاسِنِ وَالطَّلاَ ... تَخْتَالُ كَالغُصْنِ الرَّطِيبِ الأَنْأَدِ
قَدْ سَاقَهُ أَرَجُ النَّسِيمِ بِرَوْضِهِ ... فَكَأَنَّهَا مِنْ حُسْنِهِ فِي فَرْقَدِ

1. الديوان، ص 99-100.
2. الديوان، ص 116-117.

إنْـسَــانَــةٌ فَـتَّــانَــةٌ قَـتَّـالَـةٌ وَعَدَتْ وَلَكِنَّ الزَّمَانَ مُبَعِّدِي[1]

5. إشارته إلى عبارات تتصل بالحقيقة الأحمدية، «كأحمد» و»ظل الشعاع» و»برزخ الوصل»؛ ففي قصيدة «غزلية» مطلعها:

خودٌ رَمَتْ عن قوس حَاجِبِهَا سِهَا مَ الجَفْنِ، تَسْطُو مِنْ ثغُور غَوَانِ[2]

يقول:

سِرٌّ غَدَا مَعْنَى الحُـرُوفِ كَأَنَّهُ مَحْمُودٌ أَحْـمَـدَ عُنْصُرُ الأعْيَانِ
ظِلُّ الشُّعَاعِ وَبَرْزَخُ الوَصْلِ الذِي أبْـلَى العُقُولَ بمَهْمَهِ التِّبْيَانِ
مَعْنىً بَدَا بتَمَاثُلِ العَبْدِ المُضَا فِ لِهَـائِـهِ المَـقْـرُوِّ فِي القُرْآنِ
مُتَلَثِّمٌ بِعَنَاصِرِ التَّنْزِيهِ فِي تَشْبيهٍ، أيْنَ جَوَاهِر البُسْتانِ؟[3]

6. قوله في إيراده مقامات المحبة من سماع وهوى ووجد وشوق واشتياق وصبابة...»، وهذا هو مقامه المحمود الباطني الذي أشرت إليه بقولي على لسان ليلى الأحمدية:

وَثـمَّ وَرَاءَ الحُسْنِ مَعْنىً شَهِدتُهُ بمَهْمَهِ غَيْبِ القُدْسِ فِي طَيِّ حُلَّتِي
هُنَاكَ انْمَحَى عَنْ فَرْقِ نُقْطَةِ غَيْنِهِ وَصِرْتُ وَرَاءَ الجَمْعِ مِنْ جَمْعِ شِكْلَتِي»[4]

7. تأويل الكتاني لبعض آيات القرآن الكريم وأحاديث الرسول ﷺ وأشعار الصوفية، تأويلا ينسجم والحقيقة الأحمدية. من ذلك تأويله لبيت ابن الفارض الآتي:

تَوَضَّأ بِمَاءِ الغَيْبِ إنْ كُنْتَ ذَا سِرٍّ وَإلاَ تَيمَّمْ بالصَّعِيدِ أِو الصَّخْرِ

بقوله:»توضأ بشهود الجمال المحمدي، محراب الذات ومظهر الأسماء والصفات الذي هو كالماء، لتتوصل منه إلى الجلال المطلق الأحدي الواسع الإحاطي المعبر عنه بالغيب. وذلك لأنه لم يظهر بكل كمالاته إلا فيه، ولم يطق أحد ظهور أحديته إلا هو، المعبر عنها بالأمانة؛ بل هو كالمرآة لظهور الذات، فلا تظهر إلا فيه».[5]

1. الديوان ، ص 180.
2. الديوان ، ص 300.
3. الديوان، ص 301.
4. الديوانة، (مخ، ص23)، الديوان، ص 120-121.
5. طلاسم، محمد بن عبد الكبير الكتاني (مخ) ص 156-157.

ومع ذلك توجد قصيدة في ديوان الكتاني في الحب الإلهي؛ وهي قوله:

طُفْنَا بكَعْبَةِ حُسْنٍ قَدْ أَلِفْنَا بهَا ... ظِبىً مُمَنَّعَةً مِنْ رَعْيِ مَرْعَاهَا
دَنَوْتُ أَطْلُبُ مِنْهَا المَرْعَى سَفْسَطَةً ... فَمَوَّهَتْ وَاخْتَفَتْ عَنِّي بِيُمْنَاهَا
فَشَرَّدَتْ وَانْثنَتْ عَنِّي، فَاخْتَلَسَتْ ... عَقْلِي، وَصَارَ رَهِيناً مَا أَحيلاَهَا
سَأَلْتُهَا الرِّفْقَ بالمُشْتَاقِ، إِنَّا لَهُ ... وَنَارُ وُجْدٍ نِبَالُ الجَفْنِ تَصْلاَهَا
عَــــذَّبْــــتِ حِــــبَّــــكِ يَــا ... أَحْشَاءَهُ مِنْكِ أَسْهُمٌ جَهِلْنَاهَا[1]
سَــلْــمَــى، وَقَـــدْ رَشَـفَــتْ ... (ألخ)

ومن الأدلة على أن الشاعر يقصد الذات الإلهية في هذه القصيدة ما يلي:

- إن الكعبة عند الصوفية تطلق على الذات الإلهية.
- إن «سلمى» عند الصوفية تطلق على الذات الإلهية.
- قوله في البيت الأخير من القصيدة مخاطبا الذات الإلهية :

إِيَّاكِ أَنْ تَكْشِفِي عَنْكِ النِّقَابَ فَلاَ ... نهمُّ بالوُصُولِ إلاَّ أَنْ نَرَى طَهَ[2]

يريد أن الوصول إلى محبوبته (الذات الإلهية) لا يتم إلا عبر الوصول إلى الذات الأحمدية المحمدية.

وهناك أبيات شعرية في ديوان الكتاني تفتقد إلى قرينة أو دليل لإسنادها إلى الحب الأحمدي أو الإلهي، من ذلك قوله:

لِـي بالعَقِيقِ مَلِيحَةٌ أَوْدَعُـهَـا ... رُوحِي، فَهَلْ هِيَ بالوِصَالِ تَعُودُ؟[3]

وقوله:

رَمَـانِي زَمَـانِي مُذْ عَـلاَنِيَ حُبُّهَا ... بوقع سِهَامِ المُعْضِلاَتِ رَمَانِي
تَوَخَّى سَبِيلاً مَا عَهِدْتُ طُرُوقَهُ ... بِأَلْيَلِ لَيْلٍ فِي مَطَارِق أَلْـوَانِ
وَقَدْ كُنْتُ أَعْلُو حُبَّهَا، فَتَكَفْكَفَتْ ... غَوَادِقُهَا حَتَّى نَأَت وَعَلاَنِي[4]

وغياب القرينة في مثل هذين المثالين يحول دون فهم البيت الشعري أو المقطوعة أو القصيدة فهما تاما.

1. الديوان، ص 315-316.
2. الديوان، ص 317.
3. الديوان، ص 178.
4. الديوان، ص 288.

2. رمز الخمرة

إن حديث الصوفية عن كؤوس الخمرة المترعة، وسكرهم، وغيبتهم عن الوجود...يجعل التشابه قائما بين شعرهم الصوفي وشعر الخمرة الحسية. إلا أن التعديلات العديدة التي أدخلها المتصوفة على شعر الخمرة، جعلها تنزاح عن دلالتها الحسية، لتصبح رمزا صوفيا له دلالته الخاصة؛ فالخمرة الصوفية هي رمز للذات العلية وللوجود والمعرفة والمحبة. وكلما تناهت في القدم دلت دلالة واضحة على تلك المحبة التي يهدف إليها الصوفي ويتطلع إلى أن يكون أَهْلاً لها.

أما السكر الصوفي، فيقصد به: النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي وقد امتلأت بحب الذات الإلهية أو الأحمدية، حتى غدت قريبة منها كل القرب، فأصبحت تشاهد جمال حضرتها وتتمتع بما تصبغه عليها من معارف وعلوم لدنية. وقد عبر الصوفية عن حالات هذه النشوة ودرجاتها بألفاظ متقابلة كالشرب والذوق، والسكر والصحو، والحضور والغيبة[1].

والسكر الصوفي لا يدير الرأس ولا يثقل الحواس ولا يضرب غشاوة على القلب، بل هو على العكس من ذلك، يوقظ النفس وينعش الوجدان، ويجلو عين البصيرة، ويفتح أمام القلب أرحب الآفاق[2]. ولذلك اعتبره الصوفية علامة الصدق في الحب؛ يقول السهروردي[3]:المحب «شرطه أن تلحقه سكران المحبة، فإذا لم يكن ذلك لم تحبه فيه حقيقة.»[4]. ولذلك يتحدث الصوفية «بلسان المحبة والعشق والسكر، لا بلسان العلم والعقل والتحقيق».[5]

ولم يرد في شعر الكتاني ما يدل على انه نعم بشراب الوصل، وإنما فيه إشارة تدل على اشتياقه للوصول إلى الحضرة الأحمدية، حتى يشرب من الكأسين عند مشاهدتها. يقول في حديثه عن الحقيقة الأحمدية:

أحِــنُّ لِمُقْلَتِي تَـرَاهَـا بَدِيهَةً ... لأحْظَى بهَا قَبْلَ المَمَاتِ بلَحْظَةِ
وَأزْدَادُ شَوْقاً واشْتِيَاقاً وَغَيْبَةً ... بِطَلْعَةِ ذَيَّـاكَ العُهُودِ البَدِيعَةِ
وَيَبْدُو لِيَ الجَمَالُ مِنْ نُورِ وَجْهِهَا ... فَأَفْنَى بهَا حِسّاً وَمَعْنًى بسَكْرَتِي
وَأشْرَبُ بالكَأسَيْنِ عِنْدَ شُهُودِهَا ... بمَرْبَعِ سَقْيٍ مِنْ شِمَالِهِ قَهْوَتِي[6]

من هنا يبدو جليا أن الشاعر بقي رهين الحنين إلى الحضرة الأحمدية لينعم بشراب الوصل

1. الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، عدنان حسين العوادي،ص 199.
2. الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد، ص 200.
3. تقدمت ترجمته.
4.كتاب عوارف العوارف، ص 350.
5. الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية،عبد الوهاب الشعراني، ط 1/ 171.
6. الديوان، ص 116-117

ويشاهد جمالها، ويحصل على معارف ومكاشفات. وهذا في نظره لا يظفر به إلا من سمع صلصلة الجرس. يقول:

حَدَّثنِي صُبْحُ دَيَاجِي الخَنْدَسِ   عَنْ قَدِيمِ العَهْدِ مُجْلَى العَسْعَسِ
عَنْ نَدِيمِ الصَّوْتِ عَنْ خَمْرٍ بَدَتْ   بِكُؤُوسٍ رُصِّعَتْ مِنْ لَعَسِ
عَنْ لَيَالِي الأنْسِ عَنْ سِرٍّ غَدَا   بَيْنَنَا يَسْعَى بِكَهْفِ المَجْلِسِ
أنَّ مَعْنَى الحُسْنِ لَمْ يُودَعْ لِمَنْ   لَمْ يَصِلْ صَلْصَلَةً مِنْ جَرَسِ[1]

ويدعو الشاعر المريد الذي يرغب في الوصول إلى مبتغاه، إلى الفناء والسكر والشطح. يقول:

فَافْنَ عَنْ كُلِّ المَرَائِي وَادْخُلَنْ   بَاطِنَ المَعْنَى تَجِدْهُ مُلْبَسِ
كَمْ أنَاسٍ ذَهَبُوا، لَيْسَ لَهُمْ   مِنْ غَوَانِي الحُسْنِ ظِلُّ النَّفَسِ
وَادْخُلِ الحَانَ وَزَمْزِمْ وَاشْطَحَنْ   وَاغْتَنِمْ قَهْوَةَ ثغْرِ اللَّعَسِ
وَهُنَيْهَاتٍ بَدَتْ، فَاشْكُرْ لَهَا   إذْ غَدَتْ بِالفَيْضِ أنْسَ المَوْبِسِ[2]

أما الذي شرب شراب الوصل حقيقة من خلال ديوان الكتاني، فهو الرسول ﷺ يقول متحدثا بلسان الحضرة الأحمدية:

سَقَتْنِي بِثغْرِ الوَصْلِ قَهْوَةَ حُسْنِهَا   مُشَعْشَعَةً دَارَتْ بِألحَانِ نَشْأتِي
فَيَا سَاقِياً مَهْلاً، فَمَا رَوِيَ الحَشَا   أدِرْهَا عَلَى سِرِّي بِحَانَاتِ حَضْرَتِي
سَكِرْتُ، وَلَكِنْ مِنْ مُحَيَّا جَمَالِهَا   فَطَلْعَتُهَا سُكْرِي كَكَاسَاتِ خَمْرَةِ[3]

ومن نتائج هذا السكر، تمتع الرسول ﷺ بمشاهدة جمال الحضرة الإلهية، وكسبه معارف وعلوما. يقول الكتاني متحدثا أيضا بلسان الحضرة الأحمدية:

وَغِبْتُ بِهَا عَنِّي، وَصِرْتُ وَرَاءَ مَا   يُشَاهَدُ مِنْ حُسْنٍ بِكُلِّ كُلِّيَّتِي
وَأَبْصَرَهَا لَحْظِي، وَذَلِكَ لَحْظُهَا   فَكُنتُ بِهَا مِنْهَا بَصِيراً بِجُمْلَتِي
وَثَمَّ وَرَاءَ الحُسْنِ مَعْنىً شَهِدْتُهُ   بِمَهْمَهِ غَيْبِ القُدْسِ فِي طَيِّ حُلَّتِي
سَمِعْتُ النِّدَا مِنْ قَابَ قَوْسَيْنِ مَرْحَباً   وَأَهْلاً بِمَعْشُوقِي لِسِرِّ هُوِيَّتِي[4]

1. الديوان، ص 225-226.
2. الديوان، ص 226.
3. الديوان، ص 118-119.
4. الديوان، ص 121.

ويتحدث الشاعر عن بعض ما استفاده الرسول ﷺ من ربه إثر وصوله الحضرة الإلهية بقوله:

وَعلَّمَهُ العِلْمَ المحِيطَ بتَدْبِيرِ المَمَالِكِ وَالأشْيَا وَفِقْهَ الهِدَايَةِ
وَعَلَّمَهُ عِلْمَ الكُمُونِ وَأَسْرَارَ الظُّهُورِ وَأَحْكَامَ القَضَا وَالمشِيئَةِ
وَفَقَّهَهُ مَعْنَى النُّفُوذِ وَجُمْلَةَ القُلُوبِ وَمَعْنَى الأَصْبُعَيْنِ وَحِكْمَةِ
وَعَلَّمَهُ القُرْآنَ إذْ لَمْ يَكُنْ هُنَا كَ جبْرِيلُ سِرّاً وَسَفِيرِ رِوَايَةِ[1]

3. الرمز في بناء القصيدة

سار الكتاني في بعض أشعاره على طريقة شعراء العرب في الإشارة إلى الرحلة وذكر الأماكن والأودية والجبال... مع كثرة المفردات التي تشير إلى أماكن وأودية وجبال في بلاد الحجاز،كالعقيق ونجد والأثيلات والزهراء والدكناء والظهران والتنعيم.

وإذا نحن وقفنا على النصوص الشعرية التي استهلها الشاعر بمقدمات طللية، وجدنا هذه المقدمات لا تعكس محاكاة أو تقليدا للنهج الشعري العربي القديم، وإنما كانت جزءا لا يمكن فصله عن الموضوع العام للقصيدة، ومقطعا أساسيا يساهم إلى جانب مقاطع أخرى في لم شتات الصورة العامة التي يقصدها الشاعر.

والقصيدة النموذجية التي بدأها الكتاني بمقدمة طللية هي قوله:

عَرِّجْ بِمُنْعَرَجِ الكثيبِ الأخْضَدِ بَيْنَ العَقِيقِ وَبَيْنَ حَيِّ الخُرَّدِ
وَاسْلكْ حِرى وَمَنَاهِلَ الوُرَّادِ في عَذَبَاتِ رَنْدٍ لِلْهِضَابِ الوُرَّدِ[2]

فالشاعر –هنا – يخاطب المريد، ويدعوه إلى التعريج بالكثيب الذي هو محل المشاهدة والرؤية عن محبة وشوق، ثم قال:

فَـإذَا عَلقْتَ بِرَبْعِ قَلْبِي حَيِّهِ إنّ الفُؤادَ رَهِـينُ رَبْـعِ الفَوْأدِ
وَأنْـثُـرْ عَـلَى قَـصْرِ العَقِيقِ عَقِيقَ دَمْعِصَبَابَةِ الوَجْدِ الكَئِيبِ الأكْمَدِ
وَسَلكْتَ مَا بَيْنَ البَشَامِ وَرَنْـدِهِ وَسَكِرْتَ مِنْ دَنِّ الرَّحِيقِ بعَسْجَدِ
وَقَطَعْتَ مَا بَيْنَ الشَّظَا وَتَصَاعَدَتْ زَفَرَاتُ وَجْدٍ مِنْ طُلُوعِ القَمْهَدِ
وَأتَـيْـتَ مِـنْ وَدَّانِــهِ فِي إذْخِــرِ وَطَرِبْتَ مَا بَيْنَ الخِيَامِ وَصَرْغَدِ
فأقِرَّ السَّلاَمَ أهَيْلَهُ،عَنِّي وَقُلْ: صَبُّ الجَـمَالِ مُتَيَّمٌ بالإسْأدِ[3]

1. الديوان، ص 89.
2. الديوان، ص 180.
3. الديوان، ص 180-181.

إن هذه الأماكن لا تعدو أن تكون رمزا لأرض الحجاز، منبع الوحي ومستقر الرسول ﷺ، وهي أماكن يتوق إليها الشاعر، ويستخبرها عن ولهه ووجده.

ويتحسر الشاعر على الأيام الماضية (أيام الرسول والصحابة وأقطاب التصوف) التي ترمز إلى الصفاء والنقاء لوجود أصفياء وأنقياء وثقاة - آنذاك - ويذكر بطبيعة الأمكنة الخلابة التي عاشوا فيها، وما كان ينطبع فيها من مشاعر دينية عميقة، مازجا ذلك كله بالإشارة إلى نبات الصحراء وورودها وروائحها المتباينة وأعشابها. وهي أشياء ترمز إلى نقاء روح الصوفي وطهارتها. يقول:

وَاهاً عَلَى دَهْرٍ مَضَى وَاهاً لَهُ	فَبِشِعْبِهِ وِرْدُ الظِّبَاءِ القُصَّدِ
مَا أَحْرَزتْ تَلَعَاتُ نَجْدٍ كَالرُّبَى	كَالشِّيح كَالسَّرْحِ العِظَام العَلْكَدِ
كَالقَاعَةِ الوَعْسَاءِ وَالعَلَمِينَ مِنْ	وَبْدِ الأَثيلاَتِ الشِّعَابِ الصَّرْغَدِ
كَـالـزَّاهِـرِ الـدَّكْـنَـاءِ وَالـظَّـهْـرَانِ وَالتَّنْعِيمِ وَالـــزَّوْرَاءِ ثُـمَّ الفِيَّدِ
كالنَّازِلِي أَرْضَ الهَرَاةِ وَهَضْبِهَا	وَرِيَاضِهَا وَالْمُنْحَنَى وَالمأبَدِ
كَالسَّاكِنِي رَبْعَ الثنيَّةِ وَاللِّوَى	وَالحِلَّةِ الفَيْحَاءِ بَيْنَ الفُرْهُدِ
بألَذَّ مِنْ تِلْكَ الدُّهُورِ مَضَتْ لَنَا	طِيباً وَلَيْسَ أَرِيجُهَا كَالأَبْيَدِ(1)

4. الرمز والألغاز

ربط الصوفية بين الرموز والألغاز. يقول ابن عربي: «والرموز والألغاز، ليست مرادة لأنفسها، وإنما هي مرادة لما رمزت له ولما ألغز فيها.»(2) وهذا الارتباط يجعل الرمز غريبا.

وقد استخدم الشاعر ألغازا مرتبطة بالرمز الصوفي، نقتصر منها على قوله في الحقيقة الأحمدية:

وَنُقْطَةُ بَـاءٍ فِي الحَقِيقَةِ عَيْنُهُ	فَعَيْنُ الوَرَى بَاءٌ وَبائِي نُقْطَتِي
فَبِي كَانَ مَا قَدْ كَانَ فِي الكَوْنِ قَبْلَهُ	وَبَعْدَهُ بالأَسْمَاءِ هِيَ فِي كُنيتِي
وَهَامَ بِهَا أَهْلُ الهَوَى فِي حِجَابِهَا	فَكَيْفَ لَهَا إنْ كَانَ عَيْنَ حَقِيقَتِي؟
فَمَا تَمَّتِ الأَكْـوَانُ إلاَّ بِهَمْزِهَا	وَنُقْطَتُهَا فِي الغَيْنِ فَهْيِ مُمِدَّتِي
فَمِيمٌ وَحَـاءٌ ثَمَّ مِيمٌ وَحَـاؤُهُ	هِـي الـنُّـقْـطَـةُ الـكُـبْرَى، فَـفَـكِّـرْ بِـحَـوْلَـتِـي
وَهَمْـزَةٌ إِسْمٍ فِي الحَقِيقَةِ وَاحِدٌ	فَكُنْ فَاطِناً، فَالسَّيْرُ يَدْخُلُ كُلَّتِي
تَقاصَرَتِ الأَفْصَاحُ عَنْ دَرْكِ بَائِهِ	فَكُنْ ذَاكِراً، كَيْما تَرَى بَاءَ نُقْطَتِي(3)

1. الديوان، ص 182-183-184-185.
2. الفتوحات المكية، ط 1/ 189.
3. الديوان، ص 151-152.

أول ما يثير الانتباه في هذه الأبيات، تصريح الشاعر بتعمده استعمال الرمز واللغز -كما في البيتين الأخيرين- ويأمر المتلقي بقدح الفطنة واستنجاد الرأي في استخراج لغز الأبيات.

ويبدو أن هناك مجموعة من الأدلة تدل على أن الشاعر يلغز في الحقيقة الأحمدية، منها:

1. إن نقطة الباء في البيت الأول ترمز عند الشاعر إلى الحقيقة الأحمدية، ويؤكد هذا قوله في قصيدة أخرى ناطقا بلسان الذات الأحمدية:

أَنَا نُقْطَةُ البَاءِ المُجَرَّدَةُ التِي   أَنَافَتْ عَلَى الأَفْلاَكِ يَوْمَ دُجُنَّةِ[1]

2. إن الحقيقة الأحمدية هي التي كانت قبل الأكوان كما في البيت الثاني. وسمي حينها الرسول ﷺ «أحمد»، وبعد ظهور ذاته الظاهرة سمي «محمد»، وهو الاسم الذي في كنية الشاعر (محمد بن عبد الكبير الكتاني) كما في الشطر الثاني من البيت الثاني.

3. إن الحقيقة الأحمدية -كما في البيت الثالث -هي التي هام بها الشعراء العذريون- في نظر الشاعر- لكنها احتجبت عنهم بليلى ولبنى وسعاد... وما هذه الأسماء إلا تجليات لها. ويدعم هذا الرأي قول الشاعر في قصيدة أخرى:

وَمَفْتُونُ لَيْلَى هَامَ مِنْ فَرْطِ حُبِّهَا   فَظَنَّ سِوَاهَا وَهْيَ فِيهَا تَجَلَّتِ[2]

4. قول الشاعر في البيت الرابع: «وما تمت الأكوان إلا بهمزها»، إشارة إلى أن الحقيقة الأحمدية هي التي دفعت الأكوان إلى الظهور بعد الكمون؛ لأن الهمز لغة معناه الضغط والدفع. وقوله:»ونقطتها في الغين فهي ممدتي»، إشارة إلى أن الحقيقة الأحمدية، هي النقطة التي أمدت الشاعر بعلم التصوف. ويؤكد هذا قوله في قصيدة أخرى:

أَتَيْنَا بِغَزْلِ الفَتْحِ مِنْ حَضْرَةِ الغِنَى   بِإِذْنِ رَسُولِ اللهِ شَيْخِي وَعُمْدَتِي[3]

5. قوله في البيت الخامس: «فميم وحاء ثم ميم وحاؤه هي النقطة الكبرى...» تشبيه للحقيقة الأحمدية بمح البيضة (م - ح)، لأنه لما كانت الأفراخ تخرج من هذا المح، فإن الكون أيضا إنما يخرج من نقطة الدائرة التي هي الحقيقة الأحمدية، ثم تتفرع عنها فروع أخرى. فالحقيقة الأحمدية هي الأصل والأكوان فروعه.

6. قوله: «وهمزة اسم في الحقيقة واحد»، إشارة إلى تفرد الحقيقة الأحمدية بهذه المكانة، وتجلي الكائنات جميعها في اسمه ﷺ.

---

1. الديوان، ص 124.
2. الديوان، ص 99.
3. الديوان.

المصادر والمراجع

- الأنطاكي (داود)، تزيين الأسواق بتفضيل أشواق العشاق، دار الطباعة،القاهرة/ 1291هـ.
- حسان (عبد الحكيم)، التصوف في الشعر العربي: نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري،مطبعة الرسالة/ 1954م.
- الحفني (عبد المنعم)، الموسوعة الصوفية: أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية، دار الرشاد، ط 1/ 1412هـ- 1992م.
- الزركلي (خير الدين)، الأعلام، دار العلم للملايين،بيروت،ط 7/ 1986م.
- السهروردي (شهاب الدين)، كتاب عوارف العوارف، دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان، ط 1/ 1996م.
- الشعراني (عبد الوهاب)، الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية،تحقيق: عبد الباقي سرور والسيد محمد عيد الشافعي،مكتبة المعرفة،بيروت، ط 1/ 1408هـ- 1988م.

الطريسي، أحمد الشعرية بين المشابهة والرمزية: دراسة في مستويات الخطاب الشعري، أعراب،شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،(د-ت).

- ابن عربي (محي الدين)، الفتوحات المكية،دار صادر،بيروت،(د-ت).

العوادي عدنان حسين الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الشؤون الثقافية العامة،العراق/ 1986م.

- القشيري (عبد الكريم)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار أسامة، بيروت، لبنان/ 1407هـ/ 1997م.
- الكتاني (محمد بن عبد الكبير)،
  - ديوان الكتاني، وتحقيق وتقديم: إسماعيل، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،الطبعة الأولى: 2005م/ 1426هـ.
  - الديوانة في وقت ثبوت الفتح للذات المحمدية، تحقيق إسماعيل المساوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1/ 2004م.
  - طلاسم، مخطوط (نسخ متعددة أتوفر على 5 منها)، والكتاب قيد التحقيق من طرفنا وسينشر قريبا بحول الله).
- منصف (عبد الحق)، الكتابة والتجربة الصوفية: نموذج محي الدين بن عربي،منشورات عكاظ، ط 1/ 1988م.
- نصر(عاطف جودة)،شعر عمر بن الفارض: دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

التلقي ومستويات بناء النص
في شعر عبد الله زريقة

سعيد موزون[1]

1. عبد الله زريقة في الشعرية المغربية الحديثة

عبد الله زريقة[2] من بين شعراء الحداثة الشعرية في الخطاب الشعري المغربي المعاصر، منذ مخاض الحركة الشعرية وتفتّقها، والتحول المرحلي والمفصلي الذي شهدته في السبعينات، إلى جانب أحمد بلبداوي ومحمد بنطلحة ومحمد السرغيني ومحمد الخمار الكنوني وعبد الله راجع وأحمد بنميمون، وتتميز القصيدة في عالم زريقة النصيّ باستراتيجية نصية مغايرة، وباختراقها لحدود الممارسة النصية الشعرية المألوفة وسلطةِ نصها إلى التجريد والتوتر وقلق المعنى والرمزية والإيحاء، وتفجير آفاق تجريبية جديدة تنبض بالقوة والخيال وجدل اليوميّ وحوار الواقعي والمثاليّ، وكونٍ شعري ورؤياوية جديدة (بالتصور الأدونيسي) تتجاوز السطحي إلى الأغوار، وترسي دعائم منجز نصيّ ينفلتُ من قبضة النص-المعيار ليس على مستوى القول الشعري، وتداول النص وتلقي المكونات النصية واللغة والصورة والتركيب والتلفظ فقط، بل أيضا حتى على مستوى الآلية البصرية والفضاء الأبيض ومعمارية القصيدة الكاليغرافية، بكونها تشكيلا مكانيا وعلامة سيميولوجية.

2. التفاعل النصي والتلقي المتعدد

إن التحليل النصي المقصود في عنوان هذه المقاربة لا يتعلق بما يذهب إليه النحو التوليدي واللسانيات الصارمة في تحليلها الميكانيكي للخطاب الشعري وجُمَلِه وتراكيبه، لأن النصوص تختلف، ويصعب تطبيق وصفةٍ جاهزة أو قوانين اشتغال مطلقةٍ على منظومة شعرية تقوم على التعدد والتنوع في البناء والدلالةٍ، وإنما يتعلق الأمر بالأساس بما نهضتْ به الشعرية المعاصرة لاسيما الشعرية البنيوية، وما أتاحته نظرية التلقي للقارئ من آليات للتلقي والاحتفاء بالنص أثناء تفاعله النصي مع مُنجَز المبدع. فليس الهدف من تحليل النصوص إسقاط نظريات معينة عليها، وتشريحها

1. أستاذ اللغة العربية بالتعليم الثانوي التأهيلي، أكدز، زاكورة/ المغرب.
2. من أعماله الشعرية: «ضحكات شجرة الكلام»، و«زهور حجرية» و«فراشات سوداء». انظر: صلاح بوسريف ومصطفى النيسابوري، ديوان الشعر المغربي المعاصر، ص126.

على مقاسها تعسفا، وإنما كما قال محمد مفتاح: «إن محلل الخطاب لا يقرأ نظريات، إن كان واعيا بما يفعل، ثم يلصقها إلصاقا بما يقرأ، وإنما عليه أن يستضيف النص،ويعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل (والنقد)».[1]

يقول إيزر في معرض حديثه عن المؤلِّف وقارئه: «أما المؤلف فهو يجرد صورة لنفسه، وصورة أخرى لقارئه، إنه يبني قارئه بوصفه أنا ثانية»[2]؛ من هذا المبدأ إن تلقّي «فراشات سوداء» للشاعر المغربي عبد الله زريقة يستلزم هاتين الصورتيْن، ويستدعي العلاقة التفاعلية والدينامية بين النص والقارئ، ليس فقط على مستوى مركزية المعنى والدلالة، والنسيج الدلالي للنص، بل وإنما باعتبار النص بنية نصية Structure textulle، و بما ينهض به في مستوياته اللغوية والإيقاعية والموسيقية والتركيبية والسيميائية ووقعه الجمالي، وكذلك باعتبار أن: «النص الإبداعي ناتج عن تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقي»[3]. إذن كيف نتلقى البناء النصي في ديوان «فراشات سوداء» إذا علمنا أن عالم زريقة النصيكونٌ شعريٌ مفتوح؟ وما ملامح قوانين النص الداخلية وأهم مستويات اشتغال البنيات النصية للقصيدة؟

فصلُ الخطاب في ذلك أن: «القراءة نشاط مكثّف يختلف باختلاف القراء في لملمة المعنى من النص»[4]، والممارسة القرائية للقارئ وعلاقته الحوارية بالنص وكيفية تَمَثُّلاَتِه للمقروء وتفاعله معه، لأن «القارئ يفتح النص على اللانهاية، ويمارس فيه نوعا من إعادة الكتابة Réécriture»[5]، بالإضافة إلى قدرته بالاستناد إلى السّجل النصي والذخيرة النصية والحقيقة الخارج-جمالية Extra-Esthétique على ملء الفراغات والثغرات التي تتوزع أركان النص الشعري، وتُنهضُه وتستفزّه على التخيل والتأويل لبناء الدلالة المفهومية بتعبير جان كوهين والمعنى «المشترك»[6] بين الشاعر والمتلقي، لاسيما إذا علمنا أن شعر عبد الله زريقة مبني على التلميح والتكثيف والتخييل والرمز والإيحاء. والشعرُ الذي يكونُ هذا شأنُه لا جَرَمَ أن ينهضَ تأسيسُ معناه وإنتاجُ الدلالة فيه على هدم وتشييد مستويات البنيات النصية العامة أولا، ثم إعادة تشكيل المقروء لاستنطاق دينامية

1. محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، ص 42.
2. W.G. Iser, L’acte de lecture, Théorie de l’effet esthétique, p. 73.
3. ادريس بلمليح، القصيدة التقليدية وقراءتها، ص44.
4. أحمد بوحسن، مقال: «نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث»، ضمن كتاب: نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، ص 35.
5. عبد السلام ناس عبد الكريم، في تأويل النص الشعري، ص10.
6. قد يكون المعنى مشتركا وقد يكون خلاف ذلك، والتماثل والتطابق في المعنى والفعل القرائي بين المبدع والقارئ ليس شرطا للتحقق النصي وإنتاج الدلالة، لأن كينونة النص الفنية رهينة بقدرة القارئ على التأويل والفهم والتخييل والتخيل والبناء، بغض النظر إن كان هذا القارئ من طينة القارئ الضمني Lecteur Implicite، أو القارئ النموذجي Archilecteur، أو القارئ الخبير Lecteur Informé، أو القارئ المقصود Visé Lecteur، أو قارئ إليزابيت فروند المشّاء.

النص وآليات اشتغال دواله ثانيا، وبهذه العملية يكون القارئُ المحلِّل قد أنتج: «نصا جديدا هو النص الواصف عبر عمليات التحليل وترتيباته التي أجراها على النص «الأصلي» موضوع التحليل. لكن هذا النص الواصف هو في الحقيقة –حسب بارت- النص الأصلي نفسه وقد تشظى وانبذرت معانيه، وتفاعلت أنساقه وتجلت إيحاءاته وتشكلت صورة حركته الداخلية. إنه النص «الأصلي» وقد تحرر من «قماطه» و«قيوده»[1]، وذلك ليس بقراءة أولى (مثالية) وحيدة وأخيرة، وإنما بقراءات متعددة تتجاوز القراءة الخطية والأفقية، إلى أدغال النص، ومستويات النصية فيه، وإدراك العلامات المكونة للنص المقروء، وتمييز المعنى الأصلي عن المعنى الحرفي، واستحضار الموسوعة الدلالية والنصية والكفاءة اللغوية للقارئ، واستراتيجيته في التأويل ومعالجة النص قبل بلوغ الدلالة، كما يجسد ذلك مايكل ريفاتير في قوله: «فعلى القارئ قبل الوصول إلى الدلالة أن يتجاوز المحاكاة حيث يبدأ حل شفرة القصيدة بالقراءة الأولى التي تستمر من بداية النص إلى نهايته، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها متبعا في ذلك المسيرة السياقية Syntagmatic. ففي هذه القراءة الاستكشافية Heuristic الأولى يتم تفسير أولي لأن المعنى يتم فهمه من هذه القراءة. ويعتمد الدور الذي يلعبه القارئ في هذه القراءة على كفاءته اللغوية، التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة»[2].

3. العنوان والتشعب الدلالي

يلخص العنوان في أي منجز نصي بعده الإيحائي ويُوَجِّهُ إليه، فهو ليس «في النص الشعري مجرد خادم للنص وتابع له»[3]، بل هو بوصلته وبؤرته الدلالية التي تشكل مركزية النص، بما يحمل من حمولة دلالية تساءل النص وتستقرئ محتواه أو جزءاً منه، وهو أحد مكونات البناء النصي الذي يمنح النص شحنة دلالية مهمة قبل العبور إلى المقروء، ويحركه ويستنطق مدلوله ومضمونه قبل الولوج إلى عالم النص، ويستنفر فضول المتلقي.

يندرج العنوان: «فراشات سوداء» ضمن العناوين الموضوعية Objecteaux كما يسميها ليوهوك، والعناوين التيماتية Thématiques عند جيرار جنيت، وهي التي: «تحيل بطريقة معينة على «مضمون» النص»[4]، وهو يرمز للكائنات الحشرية المهلهَلة الرهيفة الجناحيْن، ويتشكّلُ عبر توصيفٍ معجميّ هو بمثابة البؤرة الدلالية والمدخل القرائي الموجه لفحوى الخطاب الشعري؛ يتضمنٍ كل معاني الرقة والرهافة والضعف والوهن والخطر والإصرار عليه، وقد يدل على الجمال

1. رولان بارت، التحليل النصي، ص 16.
2. مقال: «سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة»، مايكل ريفاتير، ترجمة: فريال جبوري غزول. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد،مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، ج 2، ص 55.
3. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1998، ص 107.
4. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 46.

والروعة وحركة الفراشات عبر الزهور والورود الآسرة بلونها وسِحرها، كلها في الحد الأول للعنوان: «فراشات»، هذه السمات الدلالية تشكل النواة الدلالية الكبرى التي تتفرع منها معاني أخرى تكشف عنها الصفة الواصفة لمدلول هذا الحد، وهي التي وُسِمَتْ بها هذه الفراشات في الحد الثاني؛ فهي سوداء تدل على السديم والظلام وانعدام الرؤية والتيه، وهذا ما حققه كذلك التواشج الدلالي بين العنوان ولوحة الفنان عبد الله الحريري المثبتة على الغلاف في بُعدها الأيقوني البصري حين تحيل إلى كائنات بيضاء تلتفّ وتدور في فضاء أسود، في حركة لولبية سريعة حول متاهة وعدَم وفراغ، تماما كما تفعل الفراشاتُ حين تحوم حول نار أو مصباح أو سراج أو أي مصدر ضوء.ويمتد هذا التشعب الدلالي كذلك في الخطاب الموازي للقصيدة، لاسيما في عتبة التصدير الاستهلالي L'épigraphe Liminaire الذي يتصدر الديوان:

(وحدها كانت الثريا الوحيدة
في كل ظلماتي..)[1].

هذا المدخل النصي/ العتباتيّ يقدم لنا إضاءة لما ستتضمنُه النصوصُ الشعرية، حول تيمة السواد المذكورة في العنوان؛ فهاء الغياب في «وحدها» لا تعدو أن ترتبط بالفراشات التي تظل متعلقة بالضياء وتحوم حوله، وهذه العلاقة التلازمية والتوحد القائم بين الفراشات والضوء يشفع لنا أن نؤول الثريا بأنها هي الفراشات التي تضيء للشاعر كتاباته كما تضيئ الثريا للساري في الظلام ليلا، لكن الشاعر لم يستفد من هذا الضياء طويلا، لأنه فَقَدَ الإدراك والقدرة على الاستضاءة، بمجرد أن أقدم على فعل الكتابة (لكني حين كتبتُ لم أعرف كتابتي).

يمكن أن نسلم إذن بأن وظيفة هذا النص الافتتاحي تكمن في إضاءة النص على مستوى التلقي وشحذ الدلالة، و «توجيه أفق انتظار القارئ، وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النص».[2]

4. مستويات اشتغال القصيدة/ القصة ودينامية النص

تمتد القصيدة الأولى: «أبيض فوق أبيض» على ثلاث عشرة صفحة (من ص 7 إلى ص 19)، وتشغل مساحة نصية تتميز بتنوع هيئتها الطباعية واختلاف أيقونية الكتابة، لكن أبرز ما يستوقفنا فيها بشكل عام هو تميّزها بما بات يُعرف بالقصيدة/ القصة أو القصيدة الخالصة[3]؛ فهذه

1. عبد الله زريقة، فراشات سوداء، ص 5.
2. الخطاب الموازي للقصيدة العربية، مرجع سابق، ص 58.
3. نجدها مثلاً في الشعرية المغربية والعربية الحديثة في قصيدة: «وراء الماء» لمحمد الخمار الكنوني، في «رماد هسبريس»، ص 9. وقصيدة: «حُداء خائن» لأحمد المجاطي، في ديوان: «الفروسية»، ص ص109-110. وقصيدة: «الغائب في شهادته» لمحمد السرغيني، في: «ويكون إحراق أسمائه الآتية»، ص47. وقصيدة: «مضايق تودغا»، لمحمد بنيس في: «هناك تبقى»، ص45. وقصيدة: «نار القِرى»، لمحمد بنطلحة، في «نشيد البجع»، ص 53. وقصيدة: «يحبونني ميتا» لمحمود درويش، في «ورد أقل» ص 41.

القصيدة تنبني على تداخل الحكي مع الشعر وتعالق السردي بالشعري، وتفاعلهما الذي يكسب النص ديناميته وحيويته، هذه الدينامية كمفهوم يتحقق بخضوع «القصيدة لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها ربطا تتولد منه الدلالات أو تتكامل بفضله الدلالات»[1]، ويتساوق كذلك «وتحديدَ النص بوصفه كائنا بيولوجيا»[2]، تتمظهر هذه الدينامية باستلهام الأسلوب القصصي والفعل السردي، وتوظيفه ليصبح شريانا فعالا في نسيج النص، ونمو حركته. وتتحرك دينامية النص في مستويات متعددة وهي:

- **مستوى الفضاء اللفظي**

هذا الفضاء لا يتحقق إلا من خلال اللغة، أشياؤه ومحتوياته لها امتدادات في الواقع بيد أنه ليس له تَمَثّلٌ حقيقيّ فيه، ويتبلور داخل عالم تخييلي ميتا- واقعي يكتسب رمزيته ومعناه من المتخيّل السردي والدلالة التي تضفيها شخوصه؛ فالفضاءُ الذي يشغله النص هو فضاء أبيض/ فضاء الورقة، تتنقل فوقه دراجة الشاعر، والناسُ في هوامشها نيام، والزمان الذي يحل في هذا الفضاء هو الليل، والشاعرُ/ السارد الفعلي للمحكي حائرٌ في هذا الفضاء، فلا يكترث بمن يدرك الوقت فيه، أو من يدركه هو في هذا الفضاء، ما دام هو دَمَ الورقة/ الفضاء المنسيّ فيها، ثم يقرُّ بأنثوية الفضاء وتعدده، وتوزعه بين المرأة والشمعة والبيضة، ليعلن في نهاية المحكي أن الفضاءَ الذي يشغل خياله واهتمامه هو فضاءُ القلب الأبيض، والبياضُ الذي يَتَمَثَّلُ له في الساق والزبد والأجراس المرنة في الأبيض. قال الشاعر في هذا الصدد: «ودراجةُ الشاعر فوق الورقة. والحمامة بين أسلاك العجلة. والورقة تؤدي إلى الموت. وبيضة تكفي لأصفر الورقة. والناس نيام على حواشي الورقة. أسمع صرير عجلة دراجة الشاعر فوق الورقة. ويكاد يدرك الليلُ سماءَ الورقة. عجلة هنا وعجلة هناك. الطريق خالية من محيط الورقة حتى المؤخرة. إن أدركتَ الورقة أو أدركتني سيان. فأنا دمها المنسي تحت الجلد. وجلدي جلد الورقة البضّة..»[3]، ففضاءُ الشاعر هو فضاءُ الورقة الأبيض/ فضاءُ القصيدة التي تُكْتَبُ على البياض، وهو مسرحُ أحداثها، ويدل عليه تكرار لفظة الورقة تسع مرات في (ص 7) وهو تكرار حتى على المستوى الصوتي هو ما يؤسس التبئير الدلالي لفضاء الشاعر؛ فهو فضاءٌ هلاميّ متوتر ومتفلّت يؤزم الشاعر ويبعثر استقراره وانفعاله النفسي، لكنه يتجدد وفق أفعال الشخوص (شخوص آدمية: الشاعر، الناس النيام، دم الشاعر..وشُخوص غير آدمية: دراجة الشاعر، الورقة، الحمامة، أسلاك العجلة، بيضة، سماء الورقة، الطريق، الزبد الأبيض، الرنين

1. خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص 163.
2. الطائع الحداوي، النص والمفهوم، ص 31.
3. فراشات سوداء، الديوان، ص 7.

في الأبيض..) التي تستثيره في الفضاء الأبيض الآسر، وبالتالي تجعل النص ينمو بالحكي والفضاء اللفظي وفاعلية الخيال الذي يتحقق بالملفوظ اللغوي، والتحام الشعري بالسردي.

- **مستوى التقاطبات المكانية والوظيفة الدلالية في القصيدة/ القصة**

تتشكل هذه التقاطبات من خلال الضدية والتعارض والتوتر الذي يشهده الفضاء في المسرود الشعري؛ يتجلى ذلك في الجدول الآتي:

الأمكنة	الوظيفة الدلالية
السواد (اللؤلؤ الأزرق في الأسود) ص:8	رَصْدُ الضجر والضيق النفسي والقلق الوجودي لدى الشاعر من العالم المحيط به، ومعظم هذه الأمكنة (جحر الفئران - الأزقة - مقابر - ساحات قتل - الأرض - مساجد القصدير..) فضاءات مغلقة، تؤزم وضعية الانفتاح والانعتاق التي يرغب فيها الشاعر، وتضاعف الانشطار الداخلي والتشظي النفسي لديه، لاسيما وأنه متحمس للكتابة (وبدل أن أكتب ألوي يدي، ص9) ويصارع رغبته فيها ويغالبها.
جحر الفئران (الزيت المهروق حتى جحر الفئران) ص:8	
الأزقة (فأنا لا أحب نظافة الأزقة) ص:8	
العالم (يمكن أخلص العالم في الحجر) ص:8	
المنازل (المنازل في قامات الموتى)ص8	
البحر (وإن كانت لحيتي من هذا البحر) ص9	
مقابر، حدائق، ساحات قتل (وهذه حدائق أم ساحات قتل؟) ص9	
الأرض (أي أرض ستقبلني بهذه اليد التي تأكل من أظافري؟) ص9	
مساجد القصدير (مساجد القصدير تتمايل من الخوف) ص10	
الساعات المتحاربة (وليهرع هذا الدجاج إلى داخل الساعات المتحاربة) ص10	

إن فضاء الشاعر فضاءٌ صاخبٌ ومُدْلَهِمٌّ وحافلٌ بالمتناقضات والأمكنة العدائية -بتعبير باشلار- ولا موطئ قدم فيها لأمكنة الأُلفة التي ينشدها الشاعر في هذا العالم الأسود المضطرب والمختلة موازينه، إنه رمز للضجر والنفور من عالم الإنسان والقيم الزائفة والفضاءات الملوثة والمشوهة (فأنا لا أحب نظافة الأزقة+ أريد النوافذ المائلة إلى التحت. والأبواب المتبرمة عن الحائط. والمفاتيح العوجاء.. ص 8)، لهذا فالشاعر لا يقوى على فعل الكتابة ولا يستجيب لغواية الكتابة (وبدل أن أكتب أشعل عود الثقاب، ص8، وبدل أن أكتب ألوي يدي، ص 9) نظرا لانتفاء

الشروط الملائمة لها، والفضاء الذي يساعده ويهيئ له الظرف النفسي لتحقيقها، ففضاؤه هو فضاء الكلاب والحشرات والموتى والتعتيم (أحجار الفضة التي تكره الضوء، ص 9).

- **مستوى حركية الأفعال ونمو إواليات النص**

القصيدة/ القصة أو الشعر السردي في النص يتخذ بنية حلزونية في المقطعيْن الأوليْن؛ تبدأ في الفضاء الأزرق والأسود (واللؤلؤ الأزرق في الأسود) وتعود إلى نفس الفضاء في حركة دائرية ترسم استمرارية قلق الشاعر في دوامة نفس الفضاء (تعب الماء من الأزرق – وسواد الليل شرب من حزني، ص10)، وتتحرك ضمن شبكة من الأفعال هي ما يحكُمُ الحركة الإجمالية للقصيدة، فحينما ننتقل إلى المقطع الموالي نجد أن هذه الدينامية والحركية تتحول فتتسع أو تضيق أو تتشظّى بحسب السياق، فحركة الفضاء الأزرق وما يحيط به بطيئة، بينها علاقة مزدوجة؛ علاقة اتفاق وتعارض، نرصدها في أفعال هذه الأمثلة:

- تعبَ الماءُ من الأزرق ←
- بائعُ الثوب بَاعَ حريره ←
- طفلٌ فَقَدَ سِنَّهُ الحليب ←
- سوادُ الليل شربَ من حزني ←
- مساجدُ القصدير تتمايل من الخوف ←

← عالم حركي بطيء في فضاء ضيق تجمع بين عناصره حركة التخلي والتخلص (علاقة اتفاق ضمني)

إن استعمال الشاعر لهذه الأفعال منحَ خريطةَ السرد أفقا جديدا لرسم ملامح الفضاء الذي يتحرك فيه الشاعر، وكأننا أمام لوحة ترتسم عليها انفعالات الشاعر وتأملاته الكونية في الأشياء التي تكبل فعل الكتابة في يده؛ فتعبُ الماء وبيعُ البائع لحريره، وفَقْدُ الطفل لِسِنّه، وشربُ الليل من حزن الشاعر، وتَمَايُلُ المساجد من الخوف كلها ملامح عالم شاحب يتحرك ببطء، ويبدو منشطرا ومتشظيا، لكن الرابط العضوي بين عناصره هو الضجر والألم واستمراريته في ذات الشاعر، فهو عالم حركي بطيء تنعكس عليه جوانية الشاعر الذي يستعجل فعل الكتابة.

أما التعارض فهو نتيجةٌ لعلاقة الاتفاق غير المريح للشاعر، وهما معا محركان أساسيان لنمو النص، فكل علاقة تكون سببا أو نتيجة لأخرى، و«كل علاقة تنتج بواسطة علاقة، ومعنى هذا أن هناك علاقة أولى تكون منطلقا لتوالد عدة علاقات في صيرورة وسيرورة متوالية»[1]، وتتجلى علاقة التعارض على مستوى الحركة السريعة لبعض الأفعال، مثل:

- هذا البرق اليَشْتَعِلُ في الخشب.

1. محمد مفتاح، النص: من القراءة إلى التنظير، ص 9.

- الموتُ فقط هو الذي سَيُقَرِّبُنَا من هذا التراب.
- الأخبارُ سَقَطَتْ في الطريق.
- وليهرَعْ هذا الدجاج إلى داخل الساعات المتحاربة.
- بائع الثوب النائم أَسْقَطَتْهُ الكوابيسُ من فوق السرير.
- اِرحلْ اِرحلْ حيث ليس هناك إنسان.

إن حركة الأفعال تكتسي طابع التعارض الذي تفسره السرعة في الفعل، فالفعلُ في الجملة الأولى «اليَشْتَعِلُ» ورد مضارعا، ولكنه جاء بصيغة غير معهودة في النحو العربي، وذلك بإضافة «أل» التعريف في بداية الفعل وهذا خرق نحوي، لأن «أل» من خصائص الإسم لا الفعل، كما قال الناظم:

بالجر والتنوين والندا و ألْ   ومسند للاسم تمييز حصلْ

ولكن هذا مظهر جديد في الكتابة الشعرية المعاصرة، ليس فقط على مستوى الخرق النحوي بل حتى العروضي والدلالي واللغوي؛ إذا تأملنا الفعل وجدناه مضارعا يدل على الاشتعال والسرعة فيه، لأن البرق إذا أَوْمَضَ فَأَصَابَ الخشب أو الشجر اشتعل بسرعة، وفي المثال الموالي اتخذ الفعل «سَيُقَرِّبُنَا» طابع الاستقبال للقريب، مما يدل على العجلة والسرعة في إنجاز الفعل، لأن الموت إذا أتى يأخذ كل شيء بسرعة، فلو قال سوف يقربنا لَأَفَادَ البعيد، فيكون بطيئا نوعا ما، وفي المثال الآخر الأخبارُ سقطت بسرعة في قوله سَقَطَتْ، وتَمَّ إسنادُ نفس فعل السقوط للكوابيس التي ألقتْ بالبائع من فوق السرير، وفي الجملة الأخيرة يصل إلى حالة انفعالية قُصوى تستعجل رحيل الإنسان رأس البلاء والضجر، (اِرحلْ اِرحلْ حيث ليس هناك إنسان، ص 11)، وقد جسد هذا النفور من الإنسان بفعل الأمر المتعلق بضمير المخاطب (ارحلْ أنتَ)، وكذلك صيغ النهي التي ترمز للإلحاح الشديد في رحيله، (لا تغن وأنت تسمع البكاء. لا ترقص أمام ميت، ص 11).

إذن فالتعارض قائمٌ في اختلاف أفعال الحركة السريعة وتفاوت دلالاتها وسيرورتها بحسب درجة السرعة، والإنجاز في الفعل:

- حركة الاشتعال في الخشب: سرعة متوسطة.
- حركة الموت الذي سيقرب الشاعر من التراب: سرعة كبيرة في الإنجاز (في القرآن الكريم مثلا: ﴿إذا جاء أجلهم فلا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون﴾ سورة يونس، الآية 49.
- حركة سقوط الأخبار في الطريق: سرعة متوسطة.
- حركة هَرَع الدجاج: سرعة متوسطة وقد تكون كبيرة حسب خطوات المشي.
- حركة إسقَاط الكوابيس لبائع الثوب: سرعة متوسطة أو ضئيلة حسب علو السرير.
- حركة الرحيل إلى مكان ليس فيه إنسان: سرعة بين المتوسطة والكبيرة.

- **مستوى بنية الكاليغراف وهندسة النص**

يرتبط الكاليغراف بمعمار القصيدة وشكلها الطباعي، أو الشكل الخطي كما هو متداول في مباحث الألسنية الحديثة والتحليل الظاهراتي، وبالفضاءات البيضاء، ونثرية الأسطر الشعرية على تشكيلات بصرية متنوعة، والعلامات غير اللغوية، فلا يعدو المقروء مجرد حروف وكلمات جوفاء لا أثر لها في النص وإنما تعضد المستوى الجمالي للكتابة، وتسهم في بناء المعنى وإنتاج الدلالة، وقد ارتبط اشتغال الشعراء بالآلية البصرية والتوزيع الشكلي والفضائي للنص الشعري بظهور شعر التفعيلة «لأن المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية، انعكستْ آليا على اشتغالها الفضائي المعتاد»[1]. ويتخذ الكاليغراف عند عبد الله زريقة مظهريْن هما:

- التشكيل الحركي: «يشغل التشكيل الحركي حاسة البصر أكثر من غيره، عندما يلجأ الشاعر إلى توزيع المفردات على بياض الصفحة، من أجل لفت انتباه القارئ»[2]، ونجده في آخر نص «أبيض فوق أبيض» (ص19)، وفي آخر نص «قطرات شموع سوداء» (ص57).

- التشكيل الممتد: هو تشكيل بصري أشبه بالكتابة النثرية، و«يمثل جزءا من حركة الذات في كامل النص الشعري، وهو جزء يحتشد فيه الإيقاع والكلمات وتتابع السطور»[3]، ونجده في نص «أبيض فوق أبيض» (من ص 7 إلى ص19)، ونص «قطرات شموع سوداء» (ص50).

إن الدينامية لا تقتصر فقط على الفضاء اللفظي والمكان وحركة الأفعال، بل أيضا حتى على مستوى الكاليغراف والتنويعات الطباعية والبياضات والمساحات المفتوحة للنص، وهي في معظمها تُبرز البعد الانفعالي والشعوري لدى الشاعر، فنجد مثلا قوله:

- النموذج الأول:

«...وخصام الأطفال والقطط. واليأس
فـأنـا أريـــد تـغـيـير هـــذا الشكل

.وبدل أن أكتب أشعل عود الثقاب. وأحمل قدميّ وأراقبهما. وهذه الكلاب الطيبة أكثر من الجيران. وهذه الحشرات التي لا تتكلم أبدا..» (الديوان/ ص 8)

- النموذج الثاني:

«فأنا الآن أبتعد عنكم. وأنكركم
أنــــا مـــــن هـــــذا الـبـحـر

1. الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ص 175– 176.
2. محمد المتقن، معالم الجمالية الشعرية العربية المعاصرة، ص 106.
3. محمد المتقن، مرجع مذكور، ص 104، نقلا عن: علوي الهاشمي، السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب، ص 446.

وسيّانٌ ذبحني هذا الكمان من الوريد إلى الوريد. أو ضغط هذا الأكورديون على بطني. أو قلتُ لكم خمسة أصابع هي رقم هذا الباب المضحك». (الديوان/ ص 9)

- النموذج الثالث:

«خذْ حوائجك وعصاك

وارحل

ارحل

حيث ليس هناك إنسان

والموتى

والحمقى

والبغايا

هو شكل العالم

الذي أبنيه للغد» (الديوان/ ص: 11)

يجسد هذا البياض الطباعي وهذه المساحات والفراغات البيضاء انفتاح رؤية الشاعر على مدى آخر، ولها ارتباط وثيق بمضمون القصيدة؛ فهي في المثال الأول تجسد حالة الانكسار النفسي التي يعيشها الشاعر في الفضاء الأبيض، ورغبته في الكتابة لكن ليس في العالم المشوّه (الأبواب المتبرمة، المفاتيح العوجاء، وخصام الأطفال والقطط واليأس) وإنما في عالم آخر، ولهذا انتقلت وضعيةُ القصيدة الطباعية وهيئتُها البصرية من الكتابة من اليمين إلى البدء بالكتابة في أقصى اليسار للبحث عن عالم آخر غير هذا العالم في اتجاه جغرافي آخر، ولهذا قال الشاعر: «فأنا أريد تغيير هذا الشكل»، ليس فقط على المستوى الدلالي والمجازي داخل عالم القصيدة، بل حتى على مستوى المساحة النصية التي تعكس الدلالة الداخلية للنص. والأمر نفسه بالنسبة للمثال الثاني؛ فهو يبتعد عن العالم الذي يرفضُه، ومن نَاسِه، وينشد بحرا آخر لا يهمُّهُ أن يُذبَحَ فيه أو يُقتَلَ على يد الآلتيْن الموسيقيتيْن: الكمان أو الأكورديون.

أما المثال الثالث؛ فقد استعمل الصيغة التخاطبية ليرصد نفورَه من المخاطَب، وضجَره منه، ليس فقط على مستوى الدلالة وما تكشف عنه الكلمات والجمل، بل حتى على مستوى توزيع الجمل ونثرها بشكل مختلف ومتفاوت على الصفحة، فهو يعني مخاطبا ضمنيا يوجه له خطابه على اعتبار أن «كل إرسال هو بصورة معلنة أو ضمنية خطاب موجه يفترض وجود المخاطب»[1]، هذا المخاطَب في النص يأمره الشاعر على وجه الإلزام والاستعلاء، ويطالبه ويستعطفه لكي لا يرقص،

1. Emile Benveniste: Problèmes de linguistique générale, p. 82.

وأن يأخذ أغراضه وعصاه «لا ترقصْ أمام ميت من فضلك. خُذْ حوائجك وعصاك»، ويأمره بالرحيل إلى عالم غير عالم الإنسان، فنجد بأن بين الدلالةِ وتجسّدِها داخل المضمون والبناء الهندسي وهو يطفو فوق الصفحة تواشجاً وتساوقاً وظيفيا يخدم الدلالة، وكلاهما انعكاس للآخر؛ فالقصيدة وهي تتوزع طباعيا بصورة هندسية تقوم على التناثر والتبعثر والانشطار والميلان لها امتداد داخل النص، فالتبعثر النفسي الذي يعيشه الشاعر وهو يطالب نفسه ومخاطبَه بالرحيل إلى عالم غير عالم الإنسان، له مقابل آخر على مستوى الكاليغراف وشكله على الصفحة، فالبناء المضموني من البناء الطباعي كتحقّق نصي على رقعة القصيدة، وهذا من ذاك.

- **المستوى البلاغي: الانزياح الجمالي والخيال**

يقوم الانزياح على العلاقة الجدلية القائمة بين العلامات اللغوية أو اللسانية، والعلاقة الإسنادية للدال والمدلول لخلق صورة فنية ينزاح فيها الواقعي والحقيقي عن المألوف إلى الخيالي والمثالي غير المألوف، ويعني الانزياح حسب يمنى العيد: «البعد عن مطابقة القول للموجودات»[1]. فإذا عدنا إلى الديوان وجدنا ما يطبعه برمته هو شعرية الانزياح وجماليته؛ نورد فقط بعضاً يسيراً من أهم مظاهره من باب المثال لا الحصر، من خلال الصور التالية:

1. الانزياح والخيال في نص: «أبيض فوق أبيض»

- أيها الكلب لا تملأ هذه الجرة بنباحك (ص: 13)
- سأضع جوعي فوق طاولة وآكلُه (ص: 13)
- كم تلتوي الأزقة في أمعائي (ص: 13)
- الأظافر التي نبتت في الأشجار(ص: 14)
- ستأكل الشمس من الليل، ويأتي النهار ليشرب قهوته قرب جذع شجرة ملقى (ص: 15)
- وأنا أسير فوق الأبيض علني أجمع الصمت بين أصابع رِجلي (ص: 16)
- العصافير التي تشم الموت رحلتْ (ص: 17)
- سيمشي الذباب كثيرا في جنازة الكلمات (ص: 19)

هذه الصور الانزياحية يطبعها التنوع والخيال الذي يسمح للمتلقي بتأويل أرحب للخطاب، وتمثلاته له وتحرض الخيال على استكناه جمالية الصورة، بالانتقال من المدلول الأول للدال إلى مدلولاته الأخرى الخفية؛ نجد في نماذج نص «أبيض فوق أبيض» تعددا بارزا للخروقات اللغوية المنبنية على التنافر والتوتر؛ فالشاعر يطلب من الكلب ألا يملأ الجرة بالنباح، والنباحُ صوتٌ لا يُدركُ بالعين أو اليد، ولا يوضع في إناء أو جرة، وإنما السائل أو الماء أو الأشياء الصلبة أو الملموسة،

1. يمنى العيد، في القول الشعري، ص 20.

فقامت الصورة على الإسناد المجازي، وكذا الجوع الذي سيضعه على الطاولة، فالجوع إحساس غير مرئي وإنما شُعوريّ محض، والطاولة ما يوضع عليها لابد أن يكون ملموسا ومرئيا، فجاء بخرق مزدوج بعنصريْن من عالمين متباعدين للدلالة على حالته المأساوية حيال البؤس وخواء المعدة، لاسيما إصراره على أكل هذا الجوع نفسه على الطاولة، والجوع هو ما يُؤْكَلُ لأجله لطردِه من المعدة، وليس هو المأكول في الأصل. وكذلك الأزقة الملتوية في أمعاء الشاعر، والأظافر التي نبتت في الأشجار وكأن الأشجار كائنات مفترسة، والشمس التي ستأكل من جسد الليل ليأتي النهار ككائن إنساني ليشرب قهوته، وكذا مسير الشاعر فوق البياض لجمع الصمت بين أصابع رجله، والعصافير الراحلة التي تشم الموت وكأن الموت له رائحة، والذباب الذي سيشيّع الكلمات في جنازتها.

نلاحظ أن الانزياح يتشكل بشكل كبير على مستوى اشتغال اللغة، ف «اللغة نفسها وسيط حسي، وهي تخلق جسما جديدا ماديا لوعي الشاعر، ولكن بالإضافة إلى ذلك فإن عالم الحواس وعالم الفكر الداخلي والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر، ففي ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين»[1]، ويحضر كذلك على مستوى إسناد أفعال إنسانية أو حيوانية للجمادات والأشياء، وأنْسَنَتها وتشخيصها، والعلاقة غير المتوقعة بين وقائع عادية وغير عادية، وهي في معظمها صور مأساوية تجسد إلحاح الشاعر و رفضه المطلق لعالم الإنسان، والبحث في العالم المشوَّه وفي البياض عن بياض حقيقي.

ويتحرك الانزياح ضمن استراتيجية تخييلية لها جماليتها الخاصة ضمن حركية القصيدة، والخيال كما يحدده أرسطو «يعتمد على ما تدركه الحواس، بل قد يتجاوز ما تدركه الحواس فينفذ أحيانا إلى جواهر الأشياء»[2]، وهو أهم مكون انزياحي يميز هذه القصيدة، ولا يتحقق إلا باللغة التي تخرق المألوف، وتشحن النص بدلالات جديدة، قال عبد الله راجع: «ربما كان الخيال الشعري هو ما يبرز كون النص لغة داخل اللغة»[3]، ولابد من وعي القارئ بحدود هذه اللغة والتخييل وقدرته على التأويل، باستحضار الخلفية المعرفية والبلاغية المساعِدة لإنتاج الدلالة،» هذه العملية التي يقوم بها القارئ هي بمثابة إعادة بناء لهذا العالم المتخيل، وهي لا تشترط، وليس لها أن تشترط أن يكون هذا العالم المتخيل، الذي يعيد القارئ بناءه مماثلاً أو مطابقاً للعالم المتخيل الذي ينهض في النص أو الذي يكون فضاءه. بل ربما كان اختلاف العالمين أمرا ضروريا وطبيعيا: إنه مؤسر على ممارسة فعل القراءة»[4]. يقول محمد بنيس عن التخييل: «يكون التخييل ذا علاقة بالمتلقي، أي أنه ذو وظيفة خارج نصية لا تفتقد أسساً عقلية. وهذا ما يؤطر التخييل بخصائص نوعية، فهو من ناحية غير

1. إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص 39.
2. محمد مفتاح، الشعر وتناغم الكون: التخييل، الموسيقى، المحبة، ص 17.
3. عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، ص 236.
4. يمنى العيد، في القول الشعري، ص 32.

معرفي، يثير الانفعالات دون القدرة على إحداث صلة بينه وبين الفكر، كما أنه من ناحية ثانية، لا ينفلت من المعطيات الحسية الملموسة في إعادة تشكيله لها في الذات القارئة المنفعلة».[1]

2. الانزياح والكلمة في نص: «قطرات شموع سوداء»

– خفت أن يكون وجهي وجها آخر ملصقا بوجهي(ص 22)
– وفي الليل رأيت العصافير تنقر حلمات النهد فقط (ص 24)
– هيئ لي سريرا من الزجاج لتنزلق عليه كوابيسي (ص 26)
– لا أريد حروفا لا تسقط قتلى فوق الورقة (ص 57)

ينبني الانزياح في هذا النص على البعد الوظيفي للكلمة المتجددة والحية، فـ«ليست للكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحِمٌ لخصب جديد»[2]، ويقوم الانزياح كذلك على عناصر تتفق في معظمها في الدلالة على الشك والحرمان والرغبة؛ فالشاعر يشك في وجود وجه آخر في وجهه، والعصافيرُ التي اكتسبتْ بُعْداً جنسيا بنقرها لحلمات النهد بدل الحب،وقد وظف لفظة «نهد» ولم يستعمل «ثدي» لِمَا للأولى من دلالة غريزية وجنسية محضة، عكس الثانية الدالة على الرضاعة والأمومة، والشاعرُ محروم من الاستقرار، ولهذا ينشُد سريرا زجاجيا لتنزلق فوقه كوابيس أحلامه فتتحطم،وحروفا تخر صريعة ومقتوله على ورقته؛ إذن فالكلمة في هذه الأمثلة هي ما ينهض به الانزياح الجمالي، يخرجها من دلالتها المعجمية الضيقة وعن مقتضى الحال لتنتج دلالة جديدة تفيد معاني الدهشة والرغبة والانشطار، «وبهذا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، تم تحريرها على يد المبدع الذي يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم –وهذا ما نقترفه دائما في حق النصوص الأدبية فنسهم في قتلها، وإفساد جماليتها– وإنما للتفاعل معها؛ بفتح أبواب خياله لها؛ لتحدث في نفسه أثرها الجمالي».[3]

3. الانزياح والرمز في نص «إبلينْسانْ»

الرمز هو «ما يوحي بأن معنى ما موجود حقا في النص، ولكن الكيفية التي يقدم فيها تجعله محتملا لتأويلات عديدة، لأنها لا تعين بمؤشرات على توجه التأويل أو التأويلات»[4]، وله تواشج وطيد بالانزياح، لما يحققه من إيحاء و لذة وبذخ لفظي في النص، فالعنوان على مستوى التوليف المعجمي يتركب من: «إبليس» + «إنسان»، فتتّحدان في: «إبليسان»، وهذه الكلمة تفتح أمامنا آفاقا

1. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (2)، ص 127.
2. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 127.
3. عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص 18.
4. محمد مفتاح، مجهول البيان، ص107.

رحبة للتحليق في النص الغائب والتناص الذي يحاوره الشاعر في قصيدته، والتناص كما تقول جوليا كريستيفا هو «أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها»[1]؛ فكلمة «إبليس» لها دلالتها الخاصة ورمزيتها المستقاة من الخطاب الديني، وتحيل على العداء الأزلي بين إبليس والإنسان منذ امتناع الأول عن السجود لآدم، وما أعقبه من مشاحنة سرمدية بين الطرفين؛ فإذا كان المعنى الأول في القرآن الكريم يفيد العداء المطلق بين إبليس والإنسان[2]، فإنها هنا تدل على نوع من الحميمية والتماهي بينهما، إذ صار الإنسان في الواقع هو إبليس نفسه، فتحققت هذه الدلالة بالتداخل النصي للمرجعية الدينية مع الحالة الجديدة للعدوّيْن الأزليّين التي تحولت إلى التماهي والإخاء.

إن نص «إبلينسان»[3] يشكل في نسقه الرمزيّ سنفونية حزينة ونفَساً شاعريا مأساويا، يتقاطع فيه التراجيدي والدراميّ الذي يرسم الكائن البشري المشوّه، وهو يجلد الذات بسؤالات ضمنية استنكارية تتأمل هذه الذات في صورة إبليس:

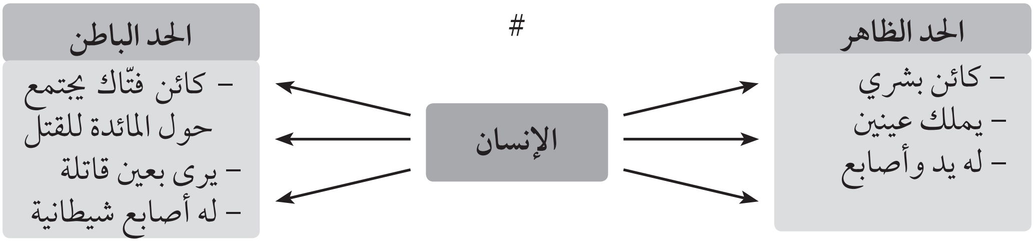
«وأخشى المائدة
لأن الذي يجتمع
حولها للأكل
يجتمع حولها
للقتل
وأخشى الإنسان
يملك عينين اثنتين
عين تأكلْ
وعين تقتلْ
ورأيت في اليد
كل شيء
ورأيت في الأصابع
شياطين صغيرةً.. (ص 59-60)

تتحرك القصيدة في بوثقة رمزية تتسع لتتناسل دلالاتٌ متناقضة أو متقابلة تجسد موقف

---

1. سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص123.
2. في القرآن الكريم ذكر لقصة هذا العداء، قال تعالى: ﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين﴾. البقرة/ الآية 34. وقال تعالى: ﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى، فقلنا يا آدم إن هذا عدو لك ولزوجك﴾ طه/ الآية 117.
3. فراشات سوداء، ص 59.

الرفض لعالم الإنسان، والرمز الذي يشكل التبئير في النص هو إبليس + إنسان، له حدٌّ ظاهر هو معنى الكلمة المعجمي، لكنه يتخطاه إلى معنى باطن؛ فالحد الظاهر يحيل فيه «الإنسان» إلى الكائن البشري المعروف، لكنه في الحد الباطن فهو حسب الترسيمة الآتية:



فالدلالة الجديدة للرمز هي دلالة الرفض والدهشة من الإنسان/ إبليس وملامحه المشوهة (فزعتُ من أصابع رجلي ومن يدي حين تطول، ص 61، تخرج الحيوانات من جسدي،ص62)، ورفض الاستمرار في عالم الإنسانية ومغامرة البحث عن كائن بديل وهو إبليس، ليعلن الشاعر في الأخير لحظةَ التماهي مع إبليس وسقوط الإنسان (أنا الشيطان ولا أقود إلى الإنسان.ص 63).

المصادر والمراجع

أ. العربية

– القرآن الكريم.
– إدريس بلمليح، القصيدة التقليدية وقراءتها، زاوية للفن والثقافة، الرباط/ 2009.
– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة/ 1979.
– إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت/ 1961.
– جماعة من المؤلفين، نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية لآداب والعلوم الإنسانية بالرباط/ 1993.
– خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية/ 1982.
– رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ 1998.
– رولان بارت، التحليل النصي، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، الرباط/ 2001.
– سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء/ 1984.
– سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، الجزء الثاني، منشورات عيون، الدار البيضاء/ 1987.

- صلاح بوسريف ومصطفى النيسابوري، ديوان الشعر المغربي المعاصر، بيت الشعر في المغرب ودار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1/ 1998.
- الطائع الحداوي، النص والمفهوم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1/ 2010.
- عبد السلام ناس عبد الكريم، في تأويل النص الشعري: مقاربة نظرية تطبيقية في نص الحداثة، مطبعة شركة إمبريما مادري، تطوان، ط 1/ 2008.
- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، منشورات عيون، الدار البيضاء/ 1987.
- عبد الله زريقة، فراشات سوداء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1/ 1988.
- عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2/ 2006.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (2)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2/ 2001.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1/ 1991.
- محمد المتقن، معالم الجمالية الشعرية العربية المعاصرة، مطبعة آنفو برانت، فاس، ط 1/ 2013.
- محمد مفتاح:
  - دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت/ 1987.
  - الشعر وتناغم الكون: التخييل، الموسيقى، المحبة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1/ 2002.
  - مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1/ 1990.
  - النص: من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع-المدارس، الدار البيضاء، ط 1/ 2000.
- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1/ 2007.
- يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1/ 1987.

ب. الأجنبية

- Iser (W.G.) L’acte de lecture, Théorie de l’effet esthétique, Mardaga-Bruxelle, 1985.
- Benveniste (Emile). Problèmes de linguistique générale,Gallimard,Paris,1974.

الشعر والثورة لدى أحمد مفدي:
قراءة في ديوان «ثورة الأموات»

عبد الكريم الرحيوي[1]

«وأريدُ
أنْ تَخْضَلَّ حروفُ المشنقةِ...
بدم الفئران القذرهْ...
أنْ تَقْصِفَ أنغامي أشلاءَ السَّحَرَهْ...!»
أحمد مفدي. ثورة الأموات، ص96.

توطئة

إنسانية الإنسان -بما تحمله تلك الإنسانية بمفهومها الواسع من معاني التحرر والكرامة والسلام- تدفع به -على الجِبِلّة والفطرة- إلى حب المكان الذي يولد فيه، ويشب فوق ثراه، فيألفه ويوثق صلته بجذوره، فيمسي بالنسبة إليه أشبه بأمه وأبيه، وصاحبته وبنيه، وعشيرته التي تأويه.

ذاتُ الجبلّة والفطرة تضحى دافعا غَرَزيا يقود الإنسان إلى مقاومة كل أشكال المساس بموطنه، وأنماط التناوش والتكالب التي قد تهدد أرضه أو عرضه.

ولهذا الداعي حمل السلاح منافحاً عن مجاله، وسخر لسانه مقارعاً عن كَيانه، وجرّد قَلمه وريشته ثائرا في وجه الغزاة. ولم يكن وقْعُ اللسان والريشة والقلم على الغازي أقلَّ من وقع السلاح؛ بل كان أمضى وأحدَّ، وأوجع وأشدَّ.

وما اغتيالُ ريشةِ «ناجي العلي»، وتصفيةُ قلمِ «غسان كنفاني»، إلا حجةً على ما نؤكد، ودليلا على ما نقول.

وحينما نتحدث عن المقاومة عن ذُرى الأوطان شعراً، والمنافحةِ عن حمى الأشخاص والبلدان نثراً، اليومَ؛ فلا يمكننا -بأي حال من الأحوال- أن نتجاوز وطنيةَ أحمدَ مفدي شاعراً، ففي دواوينِهِ

---

1. باحث في النقد الأدبي وتحليل الخطاب – فاس/ المغرب

المطبوعةِ حتى الساعة[1]، وديوانِه «ثورة الأموات» خصوصا، «بُغيةُ الملتمس وجذوة المقتبس»[2]؛ ولا أن نتجاوز وطنيةَ أحمدَ مفدي ناقدا ناثراً، ففي كتابه المطبوع حديثا في ثلاثة أجزاء: «الشعر العربي في الصحراء المغربية: جذوره التاريخية، ظواهره وقضاياه»، دليل الحيران ومورد الظمآن في هذا الباب[3].

لقد عاهد الشاعرُ أحمدُ مفدي وطنه على الوفاء، وتنكر لكل خائن غادر يبيع وطنه للأعداء ولا يستبسل في الذود عن حماه. وتلك شهامة ما بعدها شهامة، ووطنية يعرف عيارها الشرفاء.

وهذه الحقيقة الثابتة التي ينبض بها شعر أحمد مفدي، تدفعنا إلى مقاربةِ الفعل النضالي لدى هذا الشاعر الثائر، لنتلمّس وجها آخر من وجوه الثورة الصامتة والهادرة في آن، التي يقودها مفدي دفاعا عن وطنه وكل الأوطان، وعن الحرية والكرامة، والعروبة والإنسان. ما يجعل إبداعه الذي يعج بالثورية والنضال والمقاومة إبداعا جاداً ومتميزا، وهو مسعىً ضروري يتغياه كل أديب وينشده أي مبدع، «فليس هناك عمل أدبي جاد في تاريخ الإنسان القديم والحديث، يمكنه أن يخلوَ من هذه السمة البارزة، وهي: المقاومة؛ لأن هذا العملَ يَفقد عنصرا خطيرا من مكونات وجوده إذا خلا -من أحد وجوهه- من فكرة الصراع بين الإنسان والكون... سواء أَتمثَّل هذا الكون في الوجود الطَّبَعِيّ أم النسيج البشري».[4]

الثورة والنضال في ديوان «ثورة الأموات»

أ. المعجم الثوري

يزخر ديوان «ثورة الأموات» بعديد الألفاظ المستقاة من حقل الثورة والكفاح. وبإحصائنا فقط للألفاظ: غَضَب - ثورة - نضال؛ ألفيناها تتردد حوالي 22 مرة على امتداد الديوان المشكّل من اثنتي عشْرة قصيدة، بل تجلى لنا لفظ «الغضب» أكثر ترددا إذا ما قيس بغيره، حيث تكرر وحدَه

1. أصدر الشاعر أحمد مفدي ثمانية دواوين شعرية، والتاسع صُودِر من دار الطبع في أواخر الستينيات قبل أن يرى النور، وهو ديوان: «من قفر السماء». ذكره الدكتور سيد حامد النساج (من مصر) في كتابه: الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 253.
2. يقول أحمد شرّاك: «إن هذا القاموس اللغوي/ الشعري الخصب... يتمحور حول تيمات أساسية (الأرض والوطن بالمعنى القُطري والعربي) وحول الرفض والثورة... وهذا ما يشكل استراتيجية لدى أحمد مفدي». راجع: أحمد شرّاك، تجربة أحمد مفدي بين قصيدة الشموخ وشموخ القضية، ص 9. ضمن كتاب: التجربة الشعرية عند أحمد مفدي. أعمال اليوم الدراسي 13 أبريل 1996. منشورات اتحاد كتاب المغرب - فرع فاس. مطبعة الأفق، فاس.
3. صدر الكتاب عن مطبعة وراقة بلال بفاس، في طبعته الأولى/ 2016م.
4. أدب المقاومة، غالي شكري، ص 7.

12 مرة، ما يسمح لنا تجاوزا اعتبار هذا الديوان عنقودا آخر من عناقيد الغضب، ونموذجا ينضاف إلى باقة الشعر الثوري في الإبداع المغربي المعاصر.

بل إننا نتلمّس منذ مطلع الديوان ترميزا إلى مكانة كل غاضب ثائر من أجل الإنسانية والأوطان في ذائقة الشاعر، فيطالعنا الإهداء مدويا كالرعد الهادر:

«إلى الشموع التي انطفأتْ، بعد أن أضاءت الطريق، ثم احترقت».

«إلى من قضَّوا، وفي نفوسهم شيء من قضية الإنسان والوطن، في عالم يجرفه طميُ المسوخات، وزيف النبوءات...».[1]

ب. الأسلوب الثوري

نقصد بالأسلوبِ الثوري هنا البنيةَ الفنية التي اعتمدها الشاعر لنقل منظوره وتصوره للنضال والغضب الثائر فعلاً لاهبا يشوي الوجوه، وتلفح حرارته أبدان الخونة والغزاة وباعة الضمير الإنساني بدولارات زفت المسوخات. وسنقارب هذه البنية التصويرية الفنية استنادا إلى ترسانة من المفاهيم التي استقيناها من البناء الثوري النضالي للقصيدة الشعرية لدى مفدي.

ب/ 1. ثورة الألوان

جنح الشاعر أحمد مفدي لمعجم اللون في اللسان العربي، لاستعارة بُنىً فنيةٍ جمالية تسعفه في تشييد تصوره للفعل النضالي. فتجلت الحمرة والصفرة والزرقة لألْاءةً متوهجة تسلط الضوء على ركنٍ عَتِمٍ أدارت له البشرية المتسلّطة ظهرها، تنكرا وعزوفا. يقول[2]:

غضبٌ أحمرْ
كَلسانِ الزُّرْقَة يَمْتَصُّ شِفاهَ الحالمْ...!
يَلْحَسُ ما فوقَ الشَّارِبْ...
غَضَبٌ أحمرْ...
يَغْلي...
ويُعانقُ أوهاماً ضارِعَةً للأَملِ الغاربْ...!
(...)
أصْفرْ...

1. ديوان: ثورة الأموات، ص 6.
2. ديوان: ثورة الأموات، قصيدة «توقُّعات الطوافِ بدروب الذات السفلى»، ص 9 وما بعدها، بتصرف الحذف.

واقعُ مَسْرى خُطُواتِهِ أصْفرْ...
كلُّ شرايينِ الحاقِدِ تنضَحُ بالصُّفرةِ
لمَّا
يصفرُّ وِشاحُ النَّدْبْ...!
(...)
حقدٌ أصفرْ...
يتحرَّكُ طفلاً
في مُنزَلَقِ الماضي...
ليغطِّيَ ما في الأرض من الجوعى
فَقَدوا الأعراضْ
أصفرْ
يتندَّى الدمُ في أقدام حُفاةِ الحيْ..!
تنكشرُ الأظفارُ سلاحَا...
في أيدي الخائبْ...
(...)
أبيضْ...
خيطٌ يسبُرُ في الأمعاءْ
كهْفَ الباطلْ...
يتقطَّعُ في نشيجِ الراحلِ والآتي...
أبيضْ
أملٌ ضائعْ...!
تُتْلِفُهُ الكلماتُ البائرةُ المعنى...!
والقلمُ الخانعْ....!
لونُ الآتي
أَجْهلُهُ...!
لا أعرفُ مَثواهُ الساعهْ
لونٌ أحْ..أصْ..أَبْ...أزرقْ
(...)
أصباغُ العالمْ

لا تَنْزَعُ أو تُخْفي ما في الحِرْبةِ من أسنانٍ زُرْقْ....!
الحِرْبَةُ تَفْقَأُ...
تبقُرُ حاضرةَ الأنقاضْ...
لكنْ
لن تهدأَ إنْ صالَحها في الجسرِ
جيْشُ الظافرِ بالأَعراضْ.

فالألوان تتجلى أداة تعكس شرارة الغضب ولظى الثورة الحارق، فيبدو الغضبُ أحمرَ قاتماً، والحقدُ أصفرَ يغلي في شرايين الحاقد الضاغن[1]، والأملُ الضائعُ أبيضَ مثلَ خيطٍ يسبر الأمعاء[2]، وأسنانُ الحِربةِ زُرْقًا تفقأ وتبقر[3].

هذا في قصيدة: «توقعات الطواف بدروب الذات السفلى». ليعود الشاعر من جديد ليثبتَ اللون عنوانا لقصيدته: «الرقص واللافتة الحمراء»، فينتفض على الألوان تنكُّراً، ويستثني منها الأحمر والأصفر فقط، الأول رُقية وتطهير، والثاني استقلال وتحرير. يقول[4]:

لا أبيضَ، لا أشقرَ، لا أسمرْ...!
(لا عيْنُكَ سُكَّرْ)...!
لم يبقَ سوى لونيْن هنا
الأحمرُ والأصفرْ...!
الأحمرُ في يده لونُ إباءْ...
ودِماءٌ تغسلُ عارًا...!
والأصفرُ ذا يملكهُ الساري
أو يلمحُهُ الرائي...!
الأصفرُ نَمْلُ الضعفاءْ...

1. وردت الصفرة بمعنى السواد عند العرب. وفُسرت (جمالة صفر) في القرآن الكريم بمعنى إبل سود. راجع: اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية 1997م، ص 40. ولعله لذلك ربطها مفدي بالحقد دلالة على سواد القلب والعياذ بالله.
2. من بين ما دلَّ عليه البياض لدى العرب: الأرض الملساء لا نبت فيها. اللغة واللون، ص 41. وأزعم أنه لذلك ربط مفدي بين البياض والضياع.
3. وردت الزرقة عند العرب وصفا للماء والأسنة، وذُكر هذا اللون في القرآن الكريم مرة واحدة في قوله تعالى: ﴿ونحشُرُ المجرمين يومئذ زُرْقا﴾. اللغة واللون، ص 40. وإخال أن ذاك مُسْتَنَدُ الشاعر مفدي حين قرن بين الزرقة وأسنان الحربة لأنها تفضي إلى الموت وتُسَبِّبُه.
4. ديوان ثورة الأموات، قصيدة «الرقص واللافتة الحمراء»، ص 146-147.

(الأصفرُ كالأزرقْ)... (لا)
ينخُرُ كلَّ عصَا...!

ب/ 2. ثورية الميلاد والشهادة/ الشهادة والميلاد

ضماناً لاستمرارية الفعل الثوري وسرمدية النفَس النضالي من أجل الحرية والسلام؛ غازل الشاعرُ أحمدُ مفدي ثنائيةَ: (ميلاد/ شهادة) و(شهادة/ ميلاد). وليس عبثاً تخيَّرَ هذه الثنائية بقلب طرفيْها أو نزْعاً إلى التلاعب بالألفاظ تلقائيا؛ وإنما قصد إلى ذلك قصْداً وعن وعي وإدراك. فالميلاد ينتهي بشهادة، ثم الشهادة ينتج عنها ميلاد: ميلاد وطن، ميلاد حرية، ميلاد كرامة، ميلاد سلام... فهي عُملة الأداء لدى المستضعفين لأجل التحرر.

يقول الشاعر[1]:

الآنْ...
أنتم ميلادٌ
وشهادهْ...
أنتمْ شُهداءْ...
سَتَرَوْنَ إذَن، كلما حرّككمْ حبُّ الوطنِ...
كيفَ تَبارى العُملاءُ
يمينا ويساراً...
في خَنْقِ الشعبِ القائدْ...
كَوْكَبَةِ التحريرْ...
لكنْ يتحدّى
أنتم شُرفاءْ.. !
ثم يقول[2]:
أنتم ميلادْ...
ستكونون إذَنْ شُهداءْ...!
جيشاً
شُرفاءْ...

1. ديوان ثورة الأموات، قصيدة «الوثيقة رقم 2 والملصقات السّتّ»، الملصق الثالث، ص 57.
2. السابق، الملصق الخامس، ص 61.

يدفعُ بالرفضِ ضريبةَ تُجّار «الهيروينْ»...
ومرْوَدَةَ النرجيلهْ...
يرفُضُ أوسمةَ الكُبَراءْ...!
ويُسابقُ للموتِ شِهاباً يحرِقُ غاباتِ الزرنيخْ...
يترصَّدُ –فوزاً
ونِضالاً–
أوسِمَةَ التاريخْ...!

فالشهادة شهادة ميلاد من جديد، شهادةُ استمرار النسل المنافح عن الأرض والعِرض والكرامة الإنسانية. فالميلاد والشهادة في شعر أحمد مفدي لازمة دائرية متوالية لا تنتهي، وإن انتهت بدأت من جديد. فأحرار العالم شعبٌ مِنجاب، لا ينقطع ولا يتوقف؛ لأن في ذلك عزم على الدفاع عن حرية الإنسان وسيادة الأوطان. يقول[1]:

تلكَ جبلَّةْ...
ومسيرةُ تاريخ الأمّهْ...
إنْ سَقَطَ القائدْ
يتضرَّجُ بالدمْ...
يغتسِلُ الوطنُ...
كيْ يُولدَ فينا
شعبٌ ماردْ...
فلِذا جئنا
نحملُ حبّاً

فرسالة أحمد مفدي إلى كلِّ مواطن وكلِّ وطن، هي رسالة حب وسلام... رسالة تؤمن بالإنسانية في كونيتها، وبالأرض في مُطلقها، وبالقيم في مثاليتها وتحررها.

ونظيرُ ذلك –وقد أبى إلا أن يكون الفارسُ الشهيدُ دائمَ الانبعاث روحاً صوفية ملأى بالحب والعزاء، أو كالفينيق ينثر رماده غباراً يتجدد انبعاثه منه عَوْداً على بدء– قولُه أيضا[2]:

الفارسُ ماتْ...!

1. ثورة الأموات، ص 63.
2. ديوان ثورة الأموات، قصيدة «إنشادات نضالية في ذاكِرَي الوصولِ والنفور»، ص 160.

مَن قال الفارسُ ماتْ...؟
أَحْرُسُهُ
رُوحاً صوفيةً تتوهّجْ...!
تتناسَخُ تَنْقُلُ للآخرِ ريحَ الرغبةِ
إنْ رَنَّ سُباتْ....!
تَطْفو....
منديلاً يمسحُ حُزنَ الفقراءْ....
الفارسُ يجعلُ من يده المغمورةِ.....
شَارهْ... !
تَقطُرُ حُبّا وعزاءْ....!

فالمنافح عن القيم، المدافع عن العزة والكرامة، موتُهُ شهادةٌ وبدايةٌ لحياة أبدية.. وكأنه يستقي من قوله تعالى: ﴿ولا تحسبنَّ الذينَ قُتِلوا في سبيل الله أمواتاً؛ بل أحياء عند ربهم يُرزَقون﴾.

ب/ 3. الوَهَجُ الثوري

تشكل الثورةُ لدى أحمدَ مفدي فانوسا متوهجا يضيء به عتماتِ الظُّلم والاستبداد، وينير أمامه دروب العالم اللامحدود، العالمِ الذي لا تخنقه خطوط اللامعقول التي رسمتها حدودُ الوهمِ، وخرائطُ جغرافيا الأقوياء.

يقول[1]:

أومنُ بالحركاتِ/ القافلةِ/ المسعورهْ...
أتوهَّجُ بالثورهْ...
أكرهُ خطًّا، ما فيه من العقل/ اللامعقولْ....

فالثورة -بهذا المنظور المُغرق في الإنسانية- نشيدُ الأُمم العادلة، ومحرّرُ الشعوب المقهورة. بها تتطهّر الأوطانُ من أدران المسوخات، وترتقي [من الرُّقية] من أدواء عَبَدَةِ زفتِ الجُبناء. يقول[2]:

الآنَ...
أنتم قوَّهْ...

1. ديوان ثورة الأموات، قصيدة «الوثيقة الأولى والملصّقات السبع»، المنشور 6، ص 46.
2. ديوان ثورة الأموات، قصيدة «الوثيقة رقم 2 والملصقات السّتّ»، الملصق الثاني، ص 55.

ونداءْ...
ووثيقهْ....
أوضَحُ أَحْرفِها الأولى
الثورةُ يا سادهْ
مِحرارُ حُضورِ جماهيرِ الأمَّهْ...!
وإذَنْ
هَلَّا تَنْزاحُ الأثقالُ الموبِقةُ الذِّكرى
عنْ كاهلِ شعبٍ..؟
يرفُضُ في طَلْعَتِنا أدرانَ الذِّلَّهْ...

إن الشاعر أحمدَ مفدي يُحِلُّ الثائر الغاضب محلَّ صدق في قلبه الكبير، وينزّله منزلة عليا.. تماما مثلما هي الثورة تعتمل في دواخله لتغذي شرايينه بدم النضال الطاهر الصفيّ. فالثورة لظىً ملتهبٌ يتوقد، وليس لذلك التوقد من نهاية غير التحرر ومعانقة الوطن. يقول[1]:

نتوقَّدُ ثورهْ...

ويعودُ دمي، ليعانقَ رملَ بلادي

ج. نِتاج النضال والغضب الثائر

لم يكن النضالُ لأجل قضية عادلة يوما ما غيرَ مجدٍ، أو غير ذي نتائجَ ومُخرَجاتٍ تفي أو تكاد بالمطالب التي وَلّدت الغضب وأذكت شرارته لدى الثوار. والشاعر الثائر أحمد مفدي يأبى إلا أن ينتصر للغضب، ويرجح كفة النضال، وفي المقابل يُركِسَ وجوهَ الجبناء وينكّص أعلامَ الخَوَنة وتجّار أعراض وأوطان الشعوب الحرة.

فالثورة تطهير من الكره الماكر الذي يحيق بصفاء الحبّ النابض في الأحشاء.. الثورة تكشف الزائفين المندسّين خلف أقنعة البراءة والطُّهر.. ثم تنتفض في وجوههم وترمي بهم إلى مزبلة التاريخ.

يقول الشاعر أحمد مفدي[2]:

أيّها الواقفُ في أرصِفة التِّيهْ...
تُخفي وجهَك في

1. ديوان ثورة الأموات، قصيدة «الوقوف في مرتفعات الصحو والدَّوَار»، ص 83.
2. ديوان ثورة الأموات، قصيدة «تأمّلات في أرصفة التيه»، ص 171-172.

راحة صانعكَ الواقفِ منكوصا...!
صانعُكَ النّمرودْ...
عَمِّدْهُ إذا شئتَ
بدم مسفوكْ...!
حينَ تُديرُ على مَهَلٍ
حُبَّكَ للقُبلة منقوصًا...!
لملمْ في ذاتكَ أطرافَكْ...!
هل تَفْضَحُ أَوراقَكَ أمْ تَغْسِلُها
منْ أدرانِ التاريخِ بأمشاجِ عِظامِ العربِ...؟
ارحلْ...
وَجْهُكَ كالبُوم فلا تيأسْ من غضب اللهْ...!
إنْ كنتَ الشمسَ...!
فالظُّلمَةُ أرحمُ مِنْ
وَقْدَةِ هذا الكُرهِ الفاسقِ من يدكَ الشَّلاَّءْ...!
إنْ كنتَ الشمسْ...!
مددتُ يدي لتُخوم الغيبْ...!
لنْ يتوهَّجَ سُفُّودُكَ
حتى يحرق فيكَ الدينارُ أخاهْ...!
ارحلْ...
سَقَطَتْ أقنعةُ الزيفْ
وحاضَتْ أَلْوِيّةُ الشاهْ...!
واندكّتْ كلُّ جسور الشَّوق
فهل ترجُو ممنْ خَنَقَتْهُ يداكَ
رِضاهْ...!؟

إن النضال هو السبيل الأوحد الذي يقود القذارةَ إلى حبال المشانق، وهو باب الجحيم الذي يصلاه كل غادر مرتزق. ينشد مفدي مُعمّيا[1]:

1. ديوان ثورة الأموات، قصيدة «ومضات»، ص 96. والمعمّى: الملغز والمرمّز، الخطاب المتخفّي خلف إشارات يلتقطها كل لبيب.

وأريدُ
أنْ تَخْضَلَّ حروفُ المشنقةِ...
بدمِ الفئران القذرهْ...
أنْ تَقصفَ أنغامي أشلاءَ السَّحَرَهْ...!

ختمٌ

إن المنفتح على المنجز الشعري لدى الشاعر المغربي أحمدَ مفدي لَيَضَع يده، بسهولة، على تيمات النضال والثورة، وما يتعلّق بهما من مواطَنة صادقة، وحب جارفٍ للإنسان الحرّ العاشق للعزة والكرامة. ولن يعدم البتةَ موضوعاتٍ شتّى تُعنى بقضايا العروبة والقومية والإنسانية جمعاء.

وقلِ القولَ ذاتَهُ إن أنتَ حاولتَ تلمّس وجهة نظر الشاعر في مسوخات أشباه الرجال، والمارقين، ونسلِ النمرود، ودعاة الصمت على الهوان والذل والخنوع...

فأحمدُ مفدي ثائرٌ ضد هذه الفئة، مجاهر بمقاومتها.. وهو في ذلك على ذات الدرب الذي سار عليه الشعراء الثوار الذين رفضوا قيود وأغلال الاستعباد والاستبلاد، وحسبنا أبو القاسم الشابي القائل[1]:

يقولونَ صوتُ المستَذِلِّين خافتٌ ... وسمْعُ طُغاةِ الأرضِ أطرشُ أصخَمُ
وفي صيحةِ الشعبِ المسخَّرِ زَعْزَعٌ ... تَخِـرُّ لها شُـمُّ الـعـروشِ وتُهْـدَمُ
ولعلعة الحقِّ الغَضوب لها صدى ... ودمدمةُ الحربِ الضّروسِ لها فمُ
إذا التفَّ حول الحقِّ قومٌ فإنّهُ ... يُـصِّرمُ أحـداثَ الزَّمانِ ويُـبرِمُ

1. أبو القاسم الشابي، الديوان، ص 159. قدم له وشرحه: محمد نبيل طريفي. المطبعة العصرية، بيروت/ 2002.

المصادر والمراجع

- أبو القاسم الشابي، الديوان، قدم له وشرحه: محمد نبيل طريفي، المطبعة العصرية، بيروت/ 2002.
- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة2/ 1997م.
- أحمد مفدي:
  - ثورة الأموات (شعر)، مطبعة انفو-برانت، فاس، الطبعة1/ 2015م.
  - الشعر العربي في الصحراء المغربية (ثلاثة أجزاء)، مراجعة وتصحيح: عبد الكريم الرحيوي ومصطفى بوخبزة، مطبعة وراقة بلال بفاس، منشورات «مقاربات»، الطبعة1/ 2016م.
- جماعة من المؤلفين،التجربة الشعرية عند أحمد مفدي، منشورات اتحاد كتاب المغرب- فرع فاس، مطبعة الأفق، فاس/ 1996م.
- سيد حامد النساج، الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط/ 1 1975م.

شعرية الطير ومقامات الكينونة
في «طير خماص» لأحمد سلام إدريسو

عبد الله أحادي[1]

التأم ديوان «طير خماص» في شعرية باذخة، تكشف، من بين ما تكشف، عن سيرورة الشعر وسحره الذي لا يخطئ هدفه الكينوني وسيرورته الإنسانية، إذ للشعر سحره، وللسحر بريقه، بين السحر والبريق تنقدح شرارة الشعري/ السردي.

اقتضت العبارة الشعرية أن تستوي واضحة/ غامضة حتى يتسنى لها المرور رويدا رويدا إلى أعماق المتلقي، فتفعل فعلها فيه، وتأخذه إلى عوالم الكلمات، فتجترح الكائن والممكن والمحال.

هكذا، انبذرت شعرية أحمد سلام إدريسو راسمة لنفسها سبل الوجود إلى عالم الوجود، وباحثة لنفسها عن ملاذ آمن لكشف الحقيقة/ العالم المتوارية خلف الموجودات المشكلة شعريا بنور الكلمات وعبقها. وبنت شعريتها على ما جادت به رؤياه من صنيع تشكيل، وعميق تصوير، وحسن اختيار.

يقف قارئ ديوان «طير خماص» على مكمن من مكامن الوجود/ العدم، وعن سر من أسرار العالم، وسؤال من أسئلة القلق، يتعلق الأمر بسؤال الموت وما يستتبعه من منح ومحن، وما ينتج عن الفاجعة من يأس وقنوط لا يدرك حجمه إلا من ذاق مرارته، وتأقلم مع أجوائه، ف «كل من عليها فان، ولا يبقى إلا وجه ربك ذو الجلال والإكرام».

يطالعنا الشاعر في ديوانه «طير خماص» بثلاث معلقات يجمعها الحب والوفاء، ويذكيها الدفء واليقين، ويصلدها عمق الرؤيا ونسقيتها شوقا للارتقاء في مدارج السالكين إلى المحبة. وتتكون كل معلقة من ثلاث لحظات، وكل لحظة تتغذى من اللحظة السابقة، والسابقة من اللاحقة، ليرسو «الديوان» تعبيرا عن الكينونة والوجود، ولحظة من لحظات انبناء الذات وتكسرها، وسعيا وراء تشكيل عوالم ذات رضيت بحياة، فدفعته إلى تقبل الحياة شعريا توقا للسكن به ومعه، إذ «السكن في العالم شعريا يقدم الطريقة الوحيدة التي يمكن بها أن ينتقل الموجود الإنساني، من إنسيته البيو

---

1. باحث في الأدب، المغرب

أنثربولوجية، إل كائنة الإني، إلى الدزاين، دون أن يفتقد تناهيه الأصلي، كونه كائنا من أجل الموت»[1].

يطمح الشاعر إلى البقاء أمينا لشعرية الحب والسهاد عبر اجتراحه لسيرورة التذكر والاسترجاع والتحليل والتفسير كينونيا، وطرحه السؤال تلو السؤال عن المصير المحتوم، وزاده المعلوم/ المجهول، ومناجاته للحبيب تقربا وتفريجا:

يا حب،، يا الله،،
يا جابر المكسور، والمحبورْ،
يا معتق الطليق، والمأسورْ،
يا واهبَ المجْروحِ، والمجهول والمسرورْ،
،،،
بارك شراعا،،
أيقظ سراجا، في دربه الطويل تاه،،[2]

هكذا، تنبني شعرية سلام على العروج في مدارج المحبين في منازل يربطها رابط الحب الذي لا يُحد بحد، وذلك عبر مقامات:

1. مقام الأم/ الحب

يبدأ الحب مكابدة، وينتهي مكاشفة، لتنقدح شرارة المعاناة مناصرة ومغامرة في الطريق إلى الحبيب والسكن في مملكته التي تغدق على صاحبها الحب بعد الجروح، والسير، ليصبح هو المركبة والتغريدة والقيثارة والكتمان والشهم والكبرياء والصعود والجذب والماء والتسبيح والسنبلة والأجاج ورؤية يعقوب ويوسف:

«سمه رؤية يعقوب،،
سمه، يا زائر الحبّ؛ مسيرا صاعدا،
رؤية يوسفْ.
،،،
سمه سنبلة، قصوى
فريده.

1. مطاع صفدي، ما بعد الذاتوية، سكنى العالم شعريا؟ مجلة العربي المعاصر، ع 142-143، 2008، مركز الإنماء القومي، ص235.
2. سلام أحمد إدريسو، طير خماص، ص 83-84.

سمه الماء الأجاج.
العذبَ،
يسقيه رحيل الأنبياء
سمه الماء؛
سيسقي وردة الأم، فيروينى،
سيقصي غيمة الجذب،
سيؤدي وردتي
والفصل ماء،»[1]

لعل لسان حال الشاعر يدعو إلى المواساة، وتضميد الجراح الغائرة جراء فقدانه جنة كان يستظل بظلالها في زحمة القرّ والحر، وفقدان باب كان يستنشق منه عبق الحياة، إنها «الأم» حبق التاريخ وكينونته، وكنز الكنوز وعافيته؛ بحر الصبابة، وتاج المحبة، ودفء الدفء القريب/ البعيد، وعنوان الارتقاء في مدارج المحبين:

«كلما عرفت حبي،
انفرط العقد، وضاعت صفة الحب،
كما المحبوب،،»[2]

ذاق الرجل إذا، مرارة/ حلاوة الحب بعد فراقه لأمه، فاشتعلت شرارة العذاب والألم مفتشا عن مقام للتدرج، وعالم للصعود دون أن يفقد الحب بريقه، بل قائم ويزيد، كما المحبوب، مناديا، وآمرا، ومخبرا، وساكنا:

يا فؤادي، اركب مع الحب، وصاحب شجر
الصفوة/ صاحب جسدي،،
جسدي الحب/ تغمده، مع الفلك التي في كبدي،،
يا قطا في مرجها/ في المؤج،
إن الفلك الدّوّار،
يطوي لجّة الذات،
ويحصي عددي،،»[3]

1. نفسه، ص 58-59.
2. نفسه، ص 124.
3. نفسه، ص 122-123.

لا يخفى على العشاق/ المحبين والمكتوين بنار الحب ما لمقام الأم/ الحب من منازل لا يعرف كنهها إلا من فقدها، وهذا ما يجعل القارئ يدرك أن جسد الأم/ الحب لا يفنى ولا يبلى ما دام المحب مقيما في مملكته العشقية الطيرية، ومُمتن لما تأتي به من سنابل بهية، ونعيم مقيم، وما ينتج عنه من شوق الوصال وألم البين:

هل دروب الروح، يا أمي ستفشي وجع السير؟
هل، عميقا، جرحك المبثوث في أغنيتي،،
يكتوي بالوصل والنشوة؟.
هل غدا تأتين، يا أمي، بياضا، لجنين الحرف؟.
وإذن،،
غادري الموت، وصلي عبرة الابن المفضل.
،،،،
هو إنساني
وسري، يرسم العمر،
فريدا.
سَفرا،
سِفرا،
شعاعْ»[1]

يبتني أحمد سلام شعريته إذا، من لحمة آلام ألمت به، ومكابدات تعب في تجاوزها، فتخمر الإبداع في مخبره الشعري، وصاغ قولا معبرا عن جذوة الأم/ الحب، وغائصا في الممكن والمحال، ومتابعا سيره مع قارئه إلى حيث «الطير الخماص»، لأن «مأثرة الحب هي، بوجه التحديد، ما يجعل اللاممكن ممكنا»[2]. وهذا يقتضي منه السفر إلى عوالم الذات والأشياء، واستكناه أقانيم العالم فهما فاعلا خلاقا.

2 مقام الموت/ السفر

الموت سفر إلى عالم آخر؛ عالم البحث عن اليقين، وعالم اللاهوت بحثا عن الحقيقة الغامضة/ الواضحة في عالم الناسوت، وتخليصا للذات من دنس الأرض ووساوس الصلصال. لذا لا غرو أن نجد أحمد سلام إدريسو يستأثر بمقام الموت/ السفر بوصفه حركة انتقال من عالم إلى عالم، ومن زمن إلى زمن، ومن جغرافية إلى أخرى؛ إنه زمن الحقيقة والبوح واللقاء، وزمن الرغبة والرهبة

1. نفسه، ص 72- 73.
2. أدونيس، الهوية غير المكتملة: الإبداع، الدين، السياسة، الجنس، ص 71.

والاصطفاء، وزمن النور والظلمة والانبعاث، وزمن التذكر والاسترجاع، وزمن التوبة والأوبة والسكون، وزمن المتناقضات، وزمن الطير والشعر، توقا للمنشود، وطردا للمنبوذ وجوديا وكونيا:

«سفري جاري،
وعرفان المسافات،
وجامون المآذن.
سفري المد لمرجان المواقيت، وقد غصت على لألائها
سفري جذري على هذا التراب.
وهم تحت التراب.
سفري الخضر، انبهاري
سفري الشعر، دثاري
سفري الليل، نهاري
سفري طيري، مساري
سفري الطير الخماصْ.
(...)
سفري البيدر، قمح الله، مملوءا بحبات انبهاري،»[1]

شكل توليف الرجل بين عناء السفر/ الموت وبهاء الشعر نسقا شعريا ينم عن تمكنه من ناصية قريظه، وعن براعة في اختيار كلماته المعبرة عن المقام، والمستبطنة للجراح، والمستغورة للمسكون في تجربته، خصوصا وأن المقام مرتبط بعوالم السفر وما يتطلبه من شد ورد وجمع وحزم للذات بعد انفصالها عن عالم الذوات. فسفر الشاعر إبحار واستغوار وتعب ومكابدة وأسحار وتحصيل وسيرورة:

«إنني السيرورة،
المزن،
السحاب،
المارد،
الجرح،
الربيع،
العاشق،
المعشوق،،

1. سلام أحمد إدريسو، طير خماص، ص 67-69.

وبقربي مدن تأوي الحضارات، وتوق الأم،
والأسحار،،»[1]

ويبقى العاشق والمعشوق طرفين كونيين في تقصي دروب العشق لبلوغ المرام عبر التحبيك والتحبير والاسترجاع وإظهار حجم المعاناة تعبيدا للطريق، وتنويرا للسالك، وتعريفا بعوالم الصعود في المدارج، ومعبرا لاجتراح عوالم الإنسان، ومعقلا لطرح السؤال:

«ها هي الرؤية،
قنديلي
وهم يا أسفي ليس لهم
غير الكفن
لا تحدثني عن الموتى،
وقد توجني الماء، سحابا في السماء.[2]

هكذا يغدو سفر الشاعر معادلا موضوعيا لما يختلجه، ويحب إشراك متلقيه فيه، ودعوة منه للتفكر والتدبر وتقصي الحقيقة أنّا وجدت، وليقول إن السفر غُنْم، وتعب، وبوح، ومكابدة، وعشق، ورؤيا، وانتصار للذات حتى يتسنى لها السكن شعريا في ذخيلاء كل مسافر جوال:

«فكرت،
أن أرتاح من تعب السفر،،
(...)
«أواه ما أحلى السفر،،»[3]

اقتضت فاعلية الرجل الشعرية سفرا للكشف عن نكوع لسانه، وبريق عشقه، وصولة كلماته الموسومة بالقلة في اللفظ والغزارة في المعنى.

3. مقام الطير/ الكشف

لا مراء أن للطير ومقامه في الثقافات الإنسانية منازل رفيعة، تدل، من بين ما تدل، على علو شأنه، وسمو قدره، فمنزلة الطير عظيمة توحي بالبحث والتجوال، وتشي بالخفة والعفة والطهارة. لذا نلفي الشاعر يحتفي به، فيجعله من صميم تجربته لما يجبل به من معاني جليلة من شأنها تنوير مسارب تجربته وتعميقها، وللكشف عن جنس طائر الرجل وفحواه.

1. نفسه، ص65.
2.نفسه، ص67- 69.
3. نفسه، ص82-88.

يكاد «الديوان» يكون طيرا خفيفا منطلقا من الدفء ومتوجها إلى اليقين وراسيا فوق الجبل، حيث الرؤيا واضحة والمبتغى واضح والهدف حاصل، وحلول لحظة الاغتنام والكشف والظفر.

ارتأى أحمد سلام إدريسو أن يسم ديوان ب»طير خماص» ليتوج الجوع بالشبع، والخفة بالاتزان، والدهشة بالسؤال، والضعف بالقوة، والسفر بالبخت، وليبدأ سفره مع الطير عاريا، مغنيا، حالما كما تنطلق الطير خماصا فتعود بطانا:

«عاريا،
كنت مع الطير الخماص.
أسوق الطير نحو الحقل والفيروز.
كانت الطير تغني بي،
وتمضي حقبا،،
تروي أشعاري، وحلمي الجاري، الشادي،
وتمضي عاليا، عالية الصوب.»[1]

تماهي الشاعر مع الطير بشير خير، لما وسمت به الطير من حكمة ونضارة، ولما ألهمت به من خفة وهدوء وبصيرة وتوكل، فطيره يعبر، من بين ما يعبر، عن مسار شاعر إنساني بدا جائعا، وسرعان ما بطن بتجواله وسفره وبحثه عن الحقيقة، إذ الخماص نموذج لكل إنسان يصبو الخلاص من الأدران، ومثال للقيم النبيلة السامية بصاحبها نحو المجد والخلود قولا وفعلا عبر الآثار الكونية التي يخلفها وراءه. فبعد سلسلة المواجع والآلام يعود الهدوء والسكون ثم تنبعث سيرورة الحركة والسفر في العوالم حتى يحصل الشبع معرفيا وفكريا وإنسانيا.

4. مقام الغربة/ البحث

اهتم الشعراء والكتاب بالغرب باعتبارها معادلا لما يعتمل في خلجانه من تخمينات وتهويمات واستباقات واستشرافات قادرة على إخراجه من الغمة، وتهدئته من المحن التي حيقت به جراء فعال الصلصال ودنسه، إذ مقام الغربة مقام يحمل صاحبه على السياحة والتجوال بحثا عن السكون والحقيقة الثاويتين خلف كل عمل إبداعي يروم التخفيف على الإنسان وتخليصه من الآلام العالقة به، وحفزه على إيجاد المنافذ الأسلم للعيش كما تعيش الطير صوّالة جوالة تغدو خماصا وتروح بطانا:

أنت/ أنا،،

نمضي على شوكة هذا المنتجع.
تسلك الممشى،

1. نفسه، ص65.

أناجي أمة من كلمات،،
،،،،»[1]

ويقول أيضا:

«فكرت،
أن أرتاح من تعب السفر،،
لا وجه للشعراء،
في مدن الولائم،
والسقوط.
لا، وطنا لحرفهم يبيت، أو يموت؛
غير جزيرة، صغيرة،
على دفاتر الشمال،
بعيدة،،
بعيدة،
تمانع البصر؛
ظعينة، قصواء،
على شراع أبيض،
يمخرها اليراع،
الدواة.»[2]

تعالق «أنا» الشاعر ب»أنا» الطير تعالق من شأنه أن يجسد طبيعة العلاقة الكينونية التي خلقها الشاعر مع الطير رمزيا، ومع عالم الناس والأشياء ثانيا، في جدلية يجمعها رابط البحث عن الوجود بكل ما تحمل الكلمة عمق فلسفي وإنساني، إذ الشاعر لا يرضى بالمتداول والمألوف والكائن، بل سيرورة البحث وغربتها هي الميسم الكوني الذي يميز شعرية الرجل، فالسفر والسقوط والتجوال والممانعة والصبر والشراع والكلمات واليراع والحياة والموت وغيرها دلالات حاضرة وكاشفة عن جوهر غربته وبحثه الدائم عن الاستقرار في اللااستقرار.

وتجدر الإشارة إلى أن تنويع الشاعر في القضايا راجع إلى ما راكمه من زحم معرفي عبر تجاربه المتنوعة بتغاير التجارب.

ويحرص الشاعر في تجاربه الشعرية سواء في «طير خماص» أو غيره من الأعمال الشعرية الأخرى

1. نفسه، ص 53.
2. نفسه، ص 82.

على التوسل بأدوات الترقيم تقنيات خادعة، ومحطات استراحة مشوبة بدلالات عميقة فضَّل السكوت عنها بدل الإفصاح حتى يترك لقارئه حرية تذوق كلامه ولذاذته، ودخوله متاهة التأويل التي لا تنتهي إلا بانتهاء القراء المتعاقبين عليها.

ولا يفوتني تسجيل ما تتميز به «طير خماص» من تبئير للعمل وإضاءته حتى ينسرد الشعر ويُشعْرَن السرد بيد قارئه.

ورغم ما يكتنف الديوان من آلام ومعاناة مدسوسة في دلالة «الخماص» إلا أنه يخفي وراءه أملا كونيا ووجوديا وإنسانيا مرشوشا في جنبات «الطير» بما هو رمز للطهارة والصفاء والحكمة والبهاء والسلم والسلام، وبوصف حركة الطير/ الإنسان حركة قائمة على الحركة والسكون والغدو والرواح المعبران عن سيرورة البحث وكنهه.

يمكن القول إن مقامات «طير خماص» كشف شعري بهي، يعبر عن تواجد الشاعر ومواجِده ونواجده داخل النص وخارجه، لتصبح شعرية الرجل طائرا يقطع الأجواء والأفضية والجغرافيات في حضرة ألمه وأمله واستشرافاته الكاشفة عن ولعه وجراحه ورغبته الجامحة للتغيير والتجديد تلبية لنداء الشعر وأسئلته، إذ جمالية الشعر منبثقة مما يتولد عنه من دلالات واستباقات خادمة للإنساني والوجودي والكوني، ونابشة في المباني والمعاني المتساوقة، ومشرعة على انكتاب الوعد والتاريخ، وأجرأة الفعل الشعري باعتباره فتحا وكشفا وتعرية لواقع لبّد بظلال الأدلجة، وخاض كالذين خاضوا، فاندمغت شعرية سلام عميقة أسيفة خفيفة.

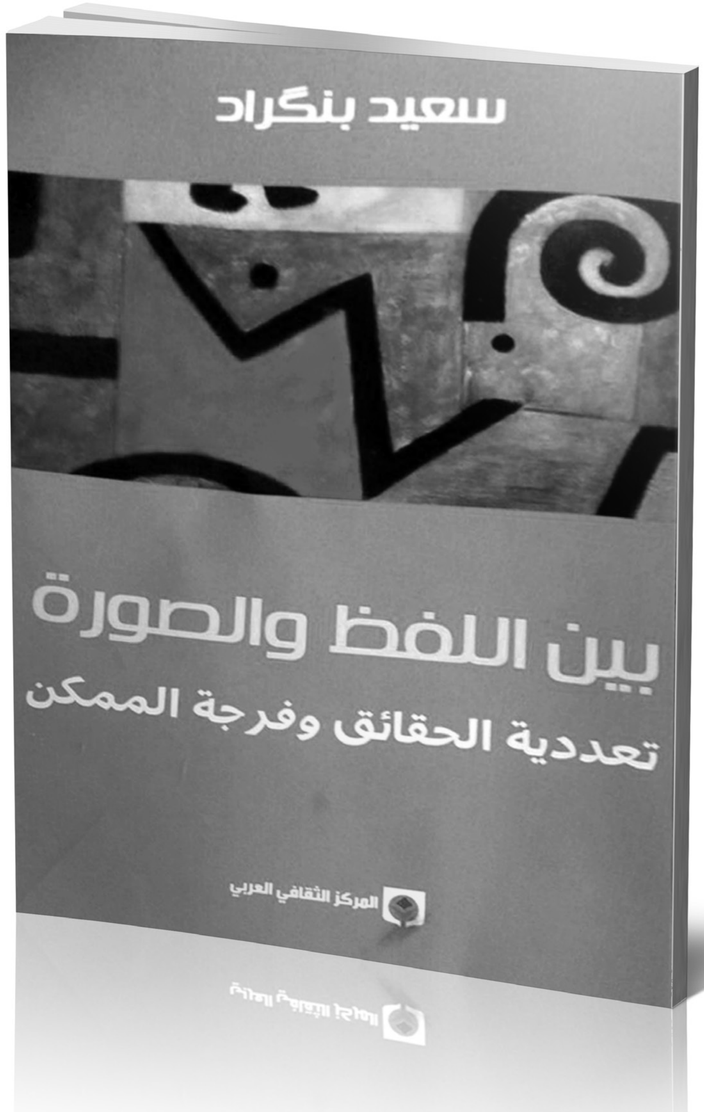
المصادر والمراجع

أ. الكتب

- أدونيس، الهوية غير المكتملة: الإبداع، الدين، السياسة، الجنس، ترجمة: حسن عودة، منشورات بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، جبلة، ط 2/ 2005م.
- سلام أحمد إدريسو، طير خماص، منشورات محترف الكتابة المكتب المركزي، فاس، مطبعة وراقة بلال، ط 1/ 2015م.

ب. المجلات

-مجلة العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي. ع 142-143/ 2008م.



بلاغة الكتابة والتشكيل المكاني
في الشعر المغربي الحديث

عتيقة السعدي[1]

مقدمة

بتحول النص الشعري المغربي الحديث من الشفاهية والإلقائية إلى القراءة التي تمكنه من الرؤية البصرية، لم يعد الخطاب اللغوي وحده قادرا على إنتاج نص شعري، بل أضحى امتزاج الشكل البصري بالخطاب اللغوي، واشتغالهما معا، ضرورة ملحة لإنتاج هذا النص. من هذا المنطلق، فإن القراءة البصرية للمكتوب الشعري يجب أن تراعي التشكيل المكاني، وعلاماته السيميولوجية، وطرق إنتاج دلالاته.

انطلاقا من هذا الفهم، يتبدى إشكال هذا الموضوع فيما يأتي: كيف ينتج النص الشعري المغربي الحديث بلاغة كتابته من خلال تشكيل المكان؟

وهو ما نروم توضيحه من خلال التطرق في البدء إلى مفهوم الكتابة في التجربة الشعرية المغربية الحديثة أولا، محاولين في مرحلة تالية اختبار هذا المفهوم بقراءة شعرية بصرية لنماذج شعرية من الشعر المغربي الحديث، ارتكزت على مجموعة من المظاهر التحريرية التي تشكل المكان النصي، وهي: التفتيت، والبياض والسواد، فعلامات الترقيم.

1. الإبداع الشعري بين أزمة الوضع وهم التغيير

أثار الدرس النقدي للشعر المغربي الحديث جملة من القضايا، منها تميزه منذ العشرينيات إلى السبعينيات بعدم امتلاك فاعلية الإبداع، وإخضاعه لشروط تاريخية أضحى معها شهادة على السياسي، ومن تم هُمِّش السؤال الشعري، وظلت الأسبقية للحديث السياسي.

أمام هذا الوضع المتأزم لواقع القصيدة المغربية، وأمام الصمت الذي اكتنف غياب صناعة شعرية متجذرة في المغرب، أصدر الأستاذ محمد بنيس بمعية زملائه مجلة «الثقافة الجديدة» سنة 1974، التي أكدت في مقدمة عددها الأول إفلاس الوضع الثقافي السائد، وتحملها مسئولية تجاوزه.

---

1. أستاذة باحثة، كلية اللغة العربية، مراكش.

وقد تميزت هذه المرحلة بتلاحق محاولات التحديث بأشكال وطرائق متنوعة، خصوصا بعد أن «ثار سؤال الحداثة في الشعر، منذ حقبة مجلة شعر (أنسي الحاج، أدونيس، يوسف الخال، شوقي أبي شقرا، محمد الماغوط)»[1]، وصدور كتاب: «الاسم العربي الجريح» لعبد الكبير الخطيبي، الذي فصل رأيه في الكتابة الجديدة، وأثار مسألة الخط العربي برؤية واسعة، وقد كان لهذا المؤلف بالغ التأثير في تجربة الشعراء المغاربة في هذه الفترة.

كما تميزت المرحلة بظهور نقاش بين الشعراء والفنانين التشكيليين، تبدت تحققاته في إنجازات بعض التشكيليين العرب في الملصقات واللوحات، كمحاولة ضياء العزاوي في تطعيم رسوماته بأبيات شعرية، وتخطيطات كاليغرافية.

وقد اختبر فعل التحديث على مستوى التجريب بظهور دواوين لشعراء مغاربة؛ إذ أصدر بنسالم حميش سنة 1977 ديوانه: «كناش إيش تقول»، مارس فيه التجريب بشكل لافت للنظر، تجلى في كيفية تعامله مع بياض الصفحة، وتعدد زوايا القراءة للنص الواحد أفقيا وعموديا، وطولا وعرضا، وقد ختمه بمحاولة تنظيرية بعنوان: «ضميمة حول نمط الإنتاج الشعري». قال في جزء منها: «تأتي للشعر بالخير إن جئت إليه من أفق ليس أدبا: من علم التنجيم مثلا، أو علم الإحياء أو النضال النقابي والسياسي، أو الفلسفة، أو من مهنة شعبية. هذا المجيء يسلب الشعر من كل ميل إلى التقعيد -وإن كان خفيا- ويحشره في ضرورة ابتداع ضده، والتخطي المستمر إلى أن ينصهر في تعريف واحد: الشعر هو (أيضا) شيء آخر»[2].

كما نشر أحمد بلبداوي عام 1979 ديوانه الذي يحمل عنوان: «سبحانك يا بلدي»، وأعقب هذه التجربة إصدار محمد بنيس لديوان: «في اتجاه صوتك العمودي» نهاية سنة 1979، وقصيدته: «هكذا كلمني الشرق موسم الحضرة» التي نشرها بمجلة «الثقافة الجديدة» سنة 1981، وهي السنة نفسها التي أصدر فيها عبد الله راجع ديوانه: «سلاما وليشربوا البحار».

وقد تميزت هذه السنة بتخصيص ملف حول الكتابة، أصدرته مجلة «الثقافة الجديدة» في عددها التاسع عشر، شارك فيه كل من الشاعرين: محمد بنيس، وعبد الله راجع، والفنان التشكيلي محمد القاسمي، والناقد نجيب العوفي. إضافة إلى دراسة لعبد اللطيف بنداود حول ديوان محمد بنيس: «في اتجاه صوتك العمودي»، ونشر قصيدة جديدة لمحمد بنيس، وعرض نصوص لمحيي الدين بن عربي، ومحمد القندوسي، باعتبارها نماذج للكتابة.

1. جدل القراءة، ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، نجيب العوفي، ص 53.
2. كناش إيش تقول، بنسالم حميش، ص 178.

ويعد «بيان الكتابة» لمحمد بنيس محور هذا العدد، بينما لا تعدو الموضوعات الأخرى المذكورة أن تكون حواشي عليه، ومناقشات لما ورد في تفاصيله.

ويعتبر «البيان» حلا لإشكالية أثارها الأستاذ بنيس في خاتمة مؤلفه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية» وهي بنية السقوط والانتظار التي هيمنت على المتن الشعري المغربي الممتد من الستينيات إلى حدود منتصف السبعينيات[1].

انطلاقا من هذا التصور، دعا بنيس إلى تأسيس كتابة جديدة من شأنها أن تغير مسار الشعر، وتبنين النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، وأن تؤالف بين التأسيس والمواجهة.[2]

إن هذه الكتابة رهينة قواعد معبأة ببذرة السؤال والقلق وهي: المغامرة، والنقد، والتجربة والممارسة، والتحرر. وكل قاعدة من هذه القواعد تمس ثلاثة مجالات هي: اللغة والذات والمجتمع.

وحتى لا يستغرقنا المستوى النظري، ويشط بنا عن مقاصد هذا الموضوع، نُيمم شطر المجال الذي له علاقة خاصة بعنوان هذا الموضوع، وهو اللغة.

يقول بنيس متحدثا عن اللغة: «كان الشعر، وهو البيت الذي يسكنه الإنسان العربي يقوم على الكلام؛ أي على البديهة والارتجال والوضوح. ومع التحول التاريخي، وظهور النزعة الفردية، انبثقت بعض ملامح الكتابة، على مستوى البنيتين النحوية والدلالية، ومع الأندلسيين والمغاربة، انضافت بلاغة المكان إلى هاتين البنيتين، فلم يفطن لذلك المحدثون. ظل الشعر كلاما، بل المعرفة كلها».[3]

يأتي «البيان» في سياق الشعر المغربي ليدعو إلى تأسيس الكتابة، وإلى تشكيل ما أسماه بنيس بـ «بنية المكان»/ «بلاغة المكان» في النص الشعري بواسطة التشكيل الهندسي للفضاء، ولعبة الأبيض والأسود، وتوظيف الأبعاد الكاليغرافية للخط المغربي.

يحاول «البيان» إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنية مغايرة، تتجاوز سلطة النموذج، وترتاد طرائق جديدة في التجريب والتحديث، ظهرت في أسنى تجلياتها في المزاوجة بين الفن التشكيلي والقصيدة، وهي مزاوجة وسمها عبد الله راجع ب «الشرعية»[4]، خصوصا بعدما تعرف بنيس على الصلة القوية التي تربط بين الشعر والفنون التشكيلية في أوروبا، وفي الثقافة العربية الإسلامية، وفي

1. ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، ص 389.

2. ينظر: «بيان الكتابة»، محمد بنيس، مجلة الثقافة الجديدة. ص 39.

3. المرجع نفسه، ص 44.

4. ينظر: «الجنون المعقلن»، عبد الله راجع، مجلة الثقافة الجديدة، ص 58.

الثقافة الشرقية عامة، سواء في الصين التي كانت فيها الأبيات الشعرية تكتب بخط جميل وخاص وتشكيلي، وتدمج ضمن رسوم، ومناظر الرسم الصيني المشهور على الأواني الخزفية، كما على الأوراق الخاصة بالرسم.

كما أدرك عربيا هذا التلاقي بين الشعر والبناء، أي بين الشعر والمعمار، وعلاقة الشعر بالبيت، وبالخط ثم علاقة الشعر بفنون الزخرفة، وبالألوان والأشكال.[1]

ولعل تركيب المكان، يتم بواسطة العديد من الوسائل من ضمنها الخط الذي ليس حلية تنضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان، بل هو نسق مغاير يخترق اللغة، ويعيد تكوينها وتأسيسها[2].

إن الخط الذي يتحدث عنه «البيان» هو الخط المغربي -بلا شك- هذا الخط الذي ظل مكبوتا في نطاق التمسك بما هو قومي، ونسيان ما هو ذاتي، والذي من شأنه أن يكمل القومي، لذلك فإن عودة الخط المغربي وتوظيفه في الكتابة هي عودة لهذا المكبوت.

وكما يتكون المكان من توظيف الفن التشكيلي، واستعمال الخط المغربي، يتألف أيضا من استغلال بياض الورقة وسوادها، كمكونين دلاليين من مكونات القصيدة، ودالين بصريين يوجهان القارئ لتحديد فضاءات النص اللغوية والطباعية والصامتة والناطقة.

2. تجليات التشكيل المكاني في القصيدة المغربية الحديثة

إذا كانت القصيدة التقليدية لا تحفل بالتشكيل المكاني وتخضع لتشكل مسبق يقوم على تناظر بين شطرين يفصل بينهما بياض يسمى قاسمة، وتكتب وفق معمار محكوم بالبنى العروضية والإيقاعية، فإن القصيدة الحديثة منحت ظاهرة تشكل النص البصري اهتماما خاصا، فأصبحنا إزاء لون جديد من الرسائل التي تعتمد على الهندسة المعمارية والرسم والفنون التشكيلية وغيرها، حتى لكأن النص الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان، أو لنقل هي صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلامة.

ولعل الدراسة النظرية التي تطرقنا إليها قد أسعفت في إضاءة جوانب معتمة من مفهوم الكتابة في سياق الشعر المغربي الحديث. وقد بقي أن نتحسس إجرائيا ذلك المفهوم، من خلال قراءة بصرية لنصين شعريين. معتمدين في ذلك على التشكيل الخطي (الأيقونات المبنية)، ونقصد به الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص، معتمدة على المادة اللغوية في صورتها البصرية من أجل تشكيلها، وهذه الأشكال تعتبر مجردة لأنها لا تتلبس طابعا أيقونيا صرفا».[3]

---

1. «الشعر المغربي يحتاج إلى قراءة عاشقة»، محمد بنيس، العلم الثقافي، ص 8.
2. ينظر: «بيان الكتابة»، محمد بنيس، مجلة الثقافة الجديدة، ص 46.
3. الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، ص 242-243.

1.2. مستويات التحرير البصري

أ. ولكي نقترب من الفضاءات التشكيلية للنصوص الشعرية المغربية الحديثة، التجأنا إلى أدوات تحريرية تكررت في هذا الشعر أهمها: التفتيت، والبياض والسواد، وعلامات الترقيم.

ب. التفتيت

وهو تقطيع أوصال الكلمة/ أو الكلمات في الجملة، وتقطيع حروف الكلمة إلى أصوات، وبعثرة الكلمات على الصفحة على شكل سلم متدرج أو غير ذلك من الأشكال.

وتعد ظاهرة التفتيت من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميز القصيدة الجديدة، وشكلاً من أشكال التجديد الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي، وجزءا من الثورة اللغوية الحديثة. كما تعد مظهرا تعبيريا يكشف على الصعيد البصري عن فعل داخلي حي يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتناغم، أي التشكل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب وحوار الفراغ البصري.[1]

وقد تجلت مظاهر التفتيت في الشعر المغربي الحديث في مظهرين:

-**الأول**: تمزيق أوصال الكلمة الواحدة إلى حروف بشكل أفقي، من خلال فك ارتباطها الطباعي، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي به، فينتج بذلك تشكيلا بصريا موازيا لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي.

-**والثاني**: تفتيت الكلمة من خلال تمزيق حروفها على الصفحة بشكل عمودي.

ونستدل على حضور التفتيت العمودي في الشعر المغربي المعاصر، بنموذج من قصيدة الأستاذ مصطفى الشليح: «وأصعد فاتحةً لطفل الورد...»، يقول فيه:

شَجَرٌ جامحُ الظِّلِّ يَنْهارُ
يَ
نْ
هَ
ا
رُ[2]

في هذا النموذج فتتت البنية اللغوية لكلمة «ينهار». وتفتيت هذه الكلمة يثير الدهشة في

1. ينظر: «تشكيل فضاء النص الشعري بصريا»، علوي الهاشمي، مجلة الوحدة، ص 90.
2. عابر المرايا، مصطفى الشليح، ص 95.

القارئ؛ لأنها محط اهتمام مفاجئ، وذلك لما تمثله من تمييز شكلي داخل السياق، إذ يتدلى فعل «ينهار» رأسيا كشجرة ضخمة تسقط من أعلى إلى أسفل تماما لإعطاء المسافة النفسية لحالة الانهيار التي تمتاز بالرتابة، فتحمل الكلمة دلالة التشظي في الحاضر مقابل دلالة التماسك التي يمنحها القارئ لماضي اللغة العربية وعنفوانها.

وتظهر أهمية التقطيع الصوتي من خلال التأكيد على قراءة الكلمة المشذرة باستحضار حالة نفسية ممزقة متشظية.

إن التفتيت يركز على الكلمة المحورية/ المفتاح في النص، ويحاول أن يبرزها كدال هام، وأن يؤكد على مدلولاتها وإيحاءاتها عبر السياق، وذلك لإيمان الشاعر بدور التشكيل البصري في انفتاح الدلالة.

وللتقطيع أو التفتيت وظيفتان في الوقت ذاته، الأولى فنية والثانية نفسية؛ حيث يعطي صورا تبعث على التأني والروية في القراءة والإبصار معا، ويحدث نوعا من التفاعل بين النص والمتلقي فيجذب انتباهه، مما ينعكس على إدراكه أثناء تواصله مع النص الشعري، ويدفعه إلى البحث عن السبب الذي دفع الشاعر إلى إخراج عمله الفني على ذلك النحو.

البياض والسواد

إن إيقاع القصيدة لا يقتصر على أصواتها المسموعة وحسب، بل يتعداها إلى الصمت أيضا. ويعد السواد رمز «الصوت» والبياض رمز «الصمت»، وللبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر؛ إن البياض يقوم بشكل أساس على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ.

وقد كان القدماء يدركون مسبقا حدود المكان النصي عند كتابته، فيمارسون الكتابة داخل إطار مقفل. أما الشاعر المعاصر فيواجه الخطوط -يعني اللون الأسود- بالقلق بنفسه الذي يواجه به الفراغ -أي اللون الأبيض- وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه.[1]

ولا يعتبر البياض فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما

---

1. ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 101.

هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته، أضف إلى ذلك أن البياض قد أصبح يحتل جل فضاء الصفحة، مما مكنه من استحقاق سلطة الدلالة في النص.

ج. أشكال البياض والسواد

للبياض أشكال عديدة منها:

- تشتيت كلمات الجملة في أسطر القصيدة

وهي ظاهرة أكثر بروزا وأشدُّ ظهورا في الشعر المعاصر.

ويمثل ديوان «هبة الفراغ» لمحمد بنيس نموذجا واضحا لهذه الظاهرة. نقرأ في قصيدته «طيش»:

لاتَسْألوه
عنِ
المَهالِك
رُبّما
عَبرَتْإلَيْه نهايَةٌ
مِنْشَوْقِهِ[1]

ارتكز بنيس على الكتابة بأسطر شعرية قصيرة في هذا النموذج -شأنه شأن أغلب قصائد ديوانه- وأظن أن لهذا الاعتماد علاقة برهان الشاعر على تحقيق دفق إيقاعي كفيل بأن يحدث لدى المتلقي التأثير المنشود.

فقد أصبح السطر الشعري في بعض الأحيان مجرد كلمة واحدة -حرف جر مثلا «عن»- وهو مرتبط بإرادة تبئير الكلمات التي استقلت بالأسطر، والتأكيد على رمزيتها.

ولا شك أن الزمن الذي تستغرقه قراءة هذا النص، وفق التوزيع الذي ارتضاه له الشاعر أطول. فلم يرد أن يبرز كلمات: - لاتَسْألوه - عنِ - المَهالِك - رُبّما - عَبرَتْإلَيْه نهايَةٌ - مِنْ شَوْقِهِ - فقط، بل أراد أيضا أن تقرأ على نحو خاص، أن تقرأ في مدة زمنية تليق بها، مدة زمنية أكبر من تلك التي ستخصص لها لو أنها كتبت بشكل أفقي.

- علامات الترقيم

اكتسحت علامات الترقيم المكان الشعري، إلا أن استعمالات الشعراء لها تتفاوت حدتها من شاعر إلى آخر؛إذ هناك من يولي اهتماما بالغا لهذه العلامات، فيصبح استخدامها جزءا لا يتجزأ

1. هبة الفراغ، محمد بنيس، ص 11-12.

من الدلالة والشكل الشعري، فهي جزء من نسيج القصيدة، بما لها من دلالات بنائية، وتداولية، وصوتية. حتى باتت المعوض عما يفقده الشعر الحر من إيقاع، فاطراد علامات الترقيم وإخفاء بعضها يولد إيقاعا يتناسب مع مقصدية الشاعر. وهناك من يهملها قصدا ولهذا أيضا دلالته.

- الفاصلة

تعدالفاصلة علامة من علامات الوقف، تمكن القارئ من التوقف الجزئي عندها والتزود بالراحة أو بالنفَس الضروري لمواصلة عملية القراءة.

مثال ذلك قول الشاعر حسن الأمراني في قصيدة «الخروج»:

باعوا الأرض
باعوا الدين، واستلموا الثمن
فتزودوا، يا أيها الفقراء، إن الزاد في ليل المحن:
البندقية والكفن.[1]

ينتقل الشاعر في هذا النموذج من الجمع بين الفاصلة وواو العطف في السطر الأول، إلى التوظيف المستقل لواو العطف في السطر الأخير، مرورا بتوظيف الفاصلة وحدها في السطر الثاني.

وقد نتساءل لماذا هذا التوظيف؟

استعملت الفاصلة في السطر الثاني بين ثلاث جمل يتكون من مجموعها كلام تام الفائدة يفيد معنى الخروج من أرض الوطن، واستقلت الواو بالتوظيف في السطر الأخير لتدل على الجمع بين البندقية والكفن في صيغة الأمر الوارد في قوله السابق: «فتزودوا». لأنَّ دلالة الاقتران هي أن يُجْمَع بين شيئين أو أشياء في الأمر أو النهي.

وقد استخدم في السطر الأول الفاصلة لتمكين القارئ من الوقوف وقفا قصيرا؛ وللفصل بين جملتين قصيرتين، كما استخدم واو العطف التي تفيد هنا الترتيب؛ لأن العطف يقتضي المشاركة، وحرف الواو للعطف، والعطف للاشتراك بين المعطوف والمعطوف عليه في الخبر، فقال الشاعر: «باعوا الدين، واستلموا الثمن»، فيخبر بذلك عن حدثين عطف ثانيهما على أولهما واشتركا في أمر واحد، وترتب الثاني عن الأول.

- خلو القصيدة من علامات الترقيم

ونمثل له بقول الشاعر محمد الميموني في قصيدة بعنوان «الفارس المغترب»:

يا أيتها المدن الخارجة من الأعماق

---

1. القصائد السبع، حسن الأمراني، ص 44.

المختومة بالصدأ وبالصمت التوَّاق
يغترب الفارسُ في أحشائك
إلاَّ عنْ صَوْتِه في البِئْرِ
إلاَّ عن وجهه في أزمنة الصفر
يمشي فوق حَرَاب الخَفَر
وتحت عيون الحراس[1]

أول ملاحظة نبديها لهذا النموذج خلوه من جميع علامات الترقيم، التي تستخدم بين الجمل وخاصة الفواصل؛ لأن إيراد الفاصلة يشترط على البناء الصوتي وقفة قصيرة، وهو أمر يريد الشاعر أن يتلافاه حتى يحافظ على الانسياب الإيقاعي لذلك المقطع، كما أن تلاحق الكلمات دونما علامات ترقيم خادم جيد للمشهد الوصفي الذي يقصده، حيث السرعة وتتابع الحدث بفعله ورد فعله، وفي استخدام الفعلين المضارعين: «يغترب- يمشي» إحياء للوصف، وإشارة إلى سرعة الفعل ورد الفعل.

إننا مع هذا «الفارس المغترب» سريعو الحركة؛ إذ لم نجد الفاصلة في مكانها لتفصل زمنيا أو صوتيا بين مكان وآخر. حيث لم يستخدم الشاعر حروف العطف أحيانا للربط بين جمله، وذلك للتخفيف من التدافع والتماسك في النص لتجربة غير قابلة للتجزئة، تربطها دفقة شعورية واحدة. مما بدا معه النص نسيجا من الجمل المتراصة، أسهم في تراصها، انعدام أدوات الربط بين الجمل، الأمر الذي ينفلت معه من بين يدي القارئ مبتدأ الجملة ومنتهاها.

خاتمة

استهدف هذا الموضوع مقاربة القصيدة المكانية، وتوخى الكشف عن الآليات والأنساق التي تشتغل بموجبها، وتتألف بها شعريتها وجمالياتها الفنية.

وقد اتضح أن التشكيل البصري بنية أساس من بنية الخطاب الشعري الحديث ودالا ثريا يوجه فعل التلقي، استنادا إلى أدوات تمكن من دراسة شكل العلاقات ليس بوصفه معطى ثابتا، بل بوصفه صيغا متحولة تساهم في إنتاج الدلالة.

إن النص بنية كلية أو نظاما/ نسقا إشاريا منسجما، يسهم كل عنصر من عناصره في إنتاج بنيته الكلية. ولا يمكن للمتلقي أن يستكنه النص ما لم يتمثل كلية صورته الطباعية؛ ذلك أن جملة أنساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناه الصوتية والمعجمية والتركيبية، بل إن

1. الحُلْم في زَمَن الوهْم، محمد الميموني، ص 28.

هذه العلامات غير اللغوية في علاقتها بجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيرا ما تجسد منزلة الخطاب الشعري الحديث، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء المعنى.

واتضح بشكل جلي أن المعروض في القصيدة المكانية المعاصرة لم يعد نصا مكتوبا فحسب، بل انضاف إلى ذلك فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة، انطلاقاً من أهمية «بنية المكان» داخل النص باعتباره جزءا من بناء القصيدة.

إن توظيف الخط المغربي، واستثمار الشكل البصري للإفصاح عن تشكيل تعبيري، واستغلال مساحات البياض والسواد على الورقة قد أدخل المكان في حضرة الدلالة، فأضحى بذلك «بعدا من أبعاد النص المقروء المرئي.»(1) ولعل هوس البحث عما أسماه بنيس «ببنية المكان» وما أطلق عليه راجع «بلاغة الفراغ» لا يعدو أن يكون بحثا عن بديل لكتابة التوازي التي ميزت النص الشعري العربي القديم.

المصادر والمراجع

أ. الكتب

- بنسالم حميش، كناش إيش تقول، مطبعة دار النشر المغربية، البيضاء، ط 1/ 1977م.
- حسن الأمراني، القصائد السبع، المطبعة المركزية، وجدة، ط 1/ 1984م.
- محمد بنيس:
  - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط 1/ 1979م.
  - هبة الفراغ (ديوان)، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط 1/ 1992م.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، ط1/ 1991م.
- محمد الميموني، الحُلْم في زَمَن الوهْم، ط1، البيضاء، ط 1/ 1992م.
- نجيب العوفي، جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، البيضاء/ 1980م.
- مصطفى الشليح عابر المرايا، (ديوان)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط 1/ 1999م.

ب. المجلات

- مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة 5/ 1981م.
- مجلة الوحدة، العدد 82-83، السنة7/ 1991م.

1. «الجنون المعقلن»، عبد الله راجع، مجلة الثقافة الجديدة، ص 58.

التناص مع المصطلح الصوفي
(قراءة في ثلاث تجارب من الشعر المغربي المعاصر)

محمد وهابي[1]

لقد شكل الشعر العربي القديم، في مرحلة مبكرة من تاريخه، مرجعا أساسيا يستمد منه المتصوفة أشكال التعبير عن أحوالهم ومواجيدهم في التجربة الصوفية. هكذا نجد متصوفا كابن عربي يستعير من القدماء موضوع «الطلل»، معبرا من خلال أحوال الديار عن أحواله النفسية المتقلبة. ونجد متصوفا آخر، وهو عمر بن الفارض، ينفتح في هذا الشعر على موضوع «الغزل»، وخاصة الغزل العذري، ليعبر من خلاله عن حبه الإلهي الذي يجمع بين الحب المثالي للعاشق (المتصوف) والجمال المثالي للمعشوق (الذات الإلهية). كما نجد الشاعر نفسه يستعير موضوع «الخمرة» ليتخذ من النشوة الحسية رمزا للنشوة الروحية التي يستشعرها المتصوف لحظة اتحاده وفنائه في الذات الإلهية.

وإذا كان الشعر، من خلال ما سبق، قد شكل مرجعا يستمد منه المتصوفة أشكال التعبير عن رؤاهم وتجاربهم، فإن هذه الأشكال لم تعد، مع تطور التجربة الصوفية، قادرة على استيعاب أعقد القضايا وأعمق التجارب، مما حتم على الخطاب الصوفي تطوير جهازه التعبيري -كما وكيفا- إلى الحد الذي جعله، في المراحل اللاحقة، يصبح هو المرجع الأساسي لكثير من التجارب الشعرية، كما هو الشأن عند صلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، وأدونيس، ومحمد السرغيني، وغيرهم.

وفي إطار هذه التجارب الشعرية المتعددة، سنحاول أن نرصد تجليات المصطلح الصوفي عند ثلاثة شعراء مغاربة يشكلون، فيما بينهم، متنا منسجما ومتجانسا، والأمر يتعلق بكل من: حسن الأمراني، ومحمد بنعمارة، ومحمد علي الرباوي. ويمكن أن نستعرض هذه المصطلحات الصوفية وسياقات استحضارها في شعرهم كما يلي:

1. العشق

يعرف الأستاذ أبو علي الدقاق «العشق» بأنه «مجاوزة الحد في المحبة»[2]. وإذا كان هذا المصطلح مرتبطا، في التجربة الصوفية، بمحبة الذات الإلهية التي قد تصل إلى درجة الفناء؛ أي إلى الحد

---

1. أستاذ التعليم العالي مؤهل بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، صفرو.
2. أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية، ص 351.

الذي يهب فيه المحب ذاته كلها لمن أحب فلا يبقى له منها شيء[1]، فإنه في التجربة الشعرية للمتن المدروس ينسلخ عن هذا السياق لينقل، بكثافته الدلالية، إلى سياق جديد ينسجم مع موقف الشاعر ورؤيته للواقع الذي يراه، في الغالب، واقعا موبوءا ومرفوضا.

في هذا الإطار نسجل للشاعر حسن الأمراني بأنه الأكثر تميزا من حيث تداول هذا المصطلح في تجربته الشعرية، وهو يميل في هذه التجربة إلى منحه قيمة استشهادية تعتبر في نظره السبيل الوحيد إلى الخلاص والتغيير.

ومن القصائد التي يستوحي فيها الشاعر المصطلح بهذه الدلالة قصيدة:»الزمان الجديد»، وفيها يقول:

ضميني لك ضميني
ودعيني كالسكين
بين النهيدن أنا العاشق لا أطلب أجرا
في العشق سوى أن أقتل فيك[2]

إذن فالعشق هنا مرتبط بالموت، إلا أن هذا الموت ليس فعلا مجانيا، وإنما هو اختيار يسلك من خلاله الشاعر الطريق نحو دروب الشهادة التي ستمكن معشوقته من التطهر والاغتسال من زمن البؤس:

آه أيتها المستحمة في نهر البؤس
تلك بحار دماء تناديك
فاغتسلي
أو خدي من دمي
إنني عاشق
ودم العاشقين مباح
فشقي دروب الشهاده[3]

وفي قصيدة: «تسعة عشر» يتنامى فعل العشق ليصبح وسيلة لإحلال الخصب في زمن القحط، وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله:

يلبسني العشق
يحولني في الزمن المحل غمامه

1. نفسه، ص 351.
2. حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 8-9.
3. نفسه، ص 11.

ينقشني فوق جبين الأطلس
للعشاق علامه[1].

أما في قصيدة: «إشارة ضوئية» فيمنح الشاعر كلمة «العشق» كثافة دلالية تصل، في ذروتها، إلى الانفتاح على المعنى النقيض. وفي هذا يعتقد أن العشق اختيار ينتهي بنا إلى الموت، إلا أن هذا الموت ليس هو النهاية، وإنما هو فقط محطة للانتقال إلى البعث والحياة:

لم يحفظ التاريخ شيئا
(...)
وحفظت ذاكرتي شيئا يقول:
العشق موت
والموت ميلاد..[2]

2. السفر

يتم تعريف «السفر» في التجربة الصوفية بأنه «توجه القلب إلى الحق»[3]، إلا أن انتقال هذا المصطلح إلى التجربة الشعرية قد جرده من هذه الدلالة، وحمله دلالة جديدة تنسجم مع السياق، ومع تجربة الشاعر ورؤيته للواقع.

ويتم التعبير عن مدلول «السفر»، في المتن، بدوال متعددة، منها: الرحلة، والطريق، والسالك... وكمثال على هذا التنوع نستدل بقصيدة: «النبع» لحسن الأمراني، وفيها يقول:

أيها السالك، والحمل ثقيل
خذ من الليل قرابين التجلي
ومن الفجر تراتيل الشهاده
(...)
أيها السالك هذا الطريق
أحكم المركب فالبحر عميق
يا رفيق الدرب، والزاد قليل
فتزود![4]

1. نفسه، ص 23.
2. حسن الأمراني، القصائد السبع، ص 54.
3. عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية، ص 119.
4. حسن الأمراني، مملكة الرماد، ص 26-27.

يستعير الشاعر في هذا المقطع مصطلحين من المعجم الصوفي هما: «السالك» الذي يعني: «السائر إلى الله»[1]، و«الطريق» الذي يعني: «السيرة المختصة بالسالكين إلى الله من قطع المنازل والترقي في المقامات».[2]

وإذا كان الطريق الموصل إلى الله شاقا وعسيرا في التجربة الصوفية، فإن هذه الصعوبة هي ما يعترض الشاعر في رحلته الواقعية بحثا عن الحقيقة؛ وتتحدد معيقات الوصول في قوله: «والحمل ثقيل»، «فالبحر عميق»، «والزاد قليل». إلا أنه رغم هذه المعيقات، فإمكانية تحقيق هذه الغاية غير مستحيلة، لكن بشرط أن يكون الثمن هو الصبر والاستشهاد، وهذا ما ألمح إليه الشاعر من خلال العبارات التالية:»قرابين التجلي»،»تراتيل الشهادة»، «فتزود!».

وبالإضافة إلى «السالك» و«الطريق»، يتم استبدال لفظة «السفر»، عند الشاعر، بلفظة «الرحلة»، وهذا ما نجده في قصيدته: «أحاديث عابرة قبل يوم الخروج» التي يقول فيها:

ضيعك الوجد سنين
نسيت بأن العابد لا يرقى
إن لم يهجر أسباب الخوف
تغربت زمانا وحشي الأنفاس
وأسرجت جياد الهجر البدوي
ووليت الوجه المتوحد باللعنة
شطر الأرض المنسية في الليل
وها أنت تعود من الرحلة.
ما أدركت الوصل،
وما أحرقت النفس بنار الوجد
فهل تنقدك العزلة؟[3]

يتضح من خلال هذا المقطع أن الرحلة التي يخوضها الشاعر لا تتوج بتحقيق الهدف المنشود الذي هو «إدراك الوصل». وإذا كان الوصل في التجربة الصوفية يتحقق بتلاشي الجوهر الإنساني وذوبانه في الجوهر الإلهي عن طريق «فناء العبد بأوصافه في أوصاف الحق»[4]، فإن الشاعر لا يصل

1. عبد الرزاق الكشاني، اصطلاحات الصوفية، ص 115.
2. نفسه، ص 84.
3. حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 36.
4. عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية، ص 73.

إلى ما يقابل هذه الغاية في الواقع، وذلك راجع إلى أنه لم يكن مستعدا بما فيه الكفاية لخوض هذه الرحلة؛ ذلك أنه لم يهجر أسباب الخوف، ولم يحرق النفس بنار الوجد، وكان اتجاهه خاطئا حينما ولى وجهه شطر الأرض المنسية.

وإذا كانت الرحلة مجهضة عند حسن الأمراني، لأنه لم يصل فيها إلى «إدراك الوصل»، فإنها تبدو كذلك أيضا عند محمد بنعمارة، لأنه لم يجد فيها «النار المقدسة» التي هي رمز للحقيقة، وهذا ما عبر عنه الشاعر في قصيدة بعنوان: «في معنى الجسد»، حيث يقول:

رحلت فلم أجد النار
كان الرماد سؤالا رحيقا
وكنت غريقا
أناجي مكاني
وأسأله عن مقام الفناء[1]

إذن فلتحقيق الهدف من الرحلة يتحتم على الشاعر، كما أشار إلى ذلك في نهاية المقطع، أن يبلغ «مقام الفناء»؛ وهو المقام الذي تتطهر فيه النفس بأن تفنى عنها الأوصاف المذمومة، وتظهر عليها الصفات المحمودة[2]. وبهذا الشرط نجد الشاعر في قصيدته: «بداية النشيد» قد نجح في رحلته حينما تطهرت نفسه بالهداية، وبالدم الزكي الذي هو دم الجهاد، ويعبر الشاعر عن هذه الرحلة الإيجابية مستخدما فيها لفظ «الطريق»، حيث يقول:

جراحي التي نزفت
أصبحت حين مد الطريق إلي الهدى
وردة أينع الله فيها دماء الجهاد
وأورق فيها نشيد التجلي[3]

يتضح من خلال الأمثلة السابقة أن المتن المدروس يقدم لنا -في محور الرحلة- نماذج متجانسة، وذلك بإلحاح الشاعرين فيها على شرط أساسي وهو الطهارة النفسية التي عبر عنها محمد بنعمارة بمصطلحين هما: «الفناء» و«الهدى»، بينما عبر عنها حسن الأمراني، في النموذج الأول، بمدلول «التقوى» من خلال عبارة: «فتزود!» التي تحيل على قوله تعالى: ﴿وتزودوا فإن خير الزاد التقوى﴾[4].

1. محمد بنعمارة، السنبلة، ص 21.
2. أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية، ص 102.
3. محمد بنعمارة، نشيد الغرباء، ص 7-8.
4. سورة البقرة، الآية197.

3. الاحتراق

«الاحتراق»، في اصطلاح الصوفية، هو«أواسط التجليات الجاذبة إلى الفناء التي أوائلها البرق وآخرها الطمس في الذات»[1]. وبهذا المعنى ف «الاحتراق»، رغم كونه تجربة أليمة، فإنه يمنح، في الوقت ذاته، نشوة روحية تعبر عن شوق المتصوف إلى الله، وتواجده في أقرب التجليات إلى الفناء الذي يتيح لذاته الانسلاخ عن الوجود الإنساني العارض والذوبان في الجوهر الإلهي الخالد.

ومعلوم أن كثيرا من المتصوفة قد تحدثوا عن تجربة «الاحتراق» كسلوك يتوخى من خلاله السالك تذويب المسافة بينه وبين الله. ومثال ذلك ما نجده عند فريد الدين العطار الذي يقول في موقف يخاطب فيه خالقه مستعطفا وراجيا: «أيها الخالق، لقد احترقت روحي في هذه الحيرة، كما احترق جسدي كله من الحسرة، لا طاقة لي ولا قدرة على هذا الفراق، وما أكثر ما احترقت روحي من الاشتياق...»[2].

ومن رجالات التصوف الآخرين الذين تحدثوا عن الاحتراق، ما نجده عند سعدي الشيرازي الذي عبر عن هذه التجربة شعرا بقوله:[3]

وحرقة قلبي هيجتي لنشرها   كما فعلت نار المجامر بالعطر

ومهما تعددت الأمثلة في الحديث عن تجربة الاحتراق، فإن الأكيد أنها تتفق جميعها في التعبير عن الطريق الموصل إلى الله باعتباره الحقيقة المطلقة التي لا يتوانى المتصوف في إفناء ذاته كثمن لإدراكها والوصول إليها.

وإذا كان الاحتراق مقترنا بهذه الدلالة، في التجربة الصوفية، فإننا نجده بالدلالة نفسها في التجربة الشعرية. ومن النماذج التي تعبر عن هذه التجربة في المتن المدروسقصيدة: «العيد» لمحمد علي الرباوي، وفيها يقول:

اشتعلت مرارا.
وها أنذا أحترق.
هذه الريح تجمعني من رمادي،
تقول: انطلق أيها الولد الغمر
لكنما قبل أن انطلق
أحترق.[4]

1. عبد الرازق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية، ص 79.
2. فريد الدين العطار، منطق الطير، ص 431.
3. سعدي الشيرازي، الأشعار العربية، ص 40.
4. محمد علي الرباوي، الولد المر، ص 18.

توضح تجربة الاحتراق، في هذا المقطع، أن «الولد المر» لا يقبل عليها اختيارا إلا لتحقيق غاية أساسية، وهي البعث من جديد (هذه الريح تجمعني من رمادي). إلا أن هذا الانبعاث لا يكون غاية في حد ذاته، وإنما شرطا لتحقيق غاية أخرى، وهي الانطلاق والتحرر وما يترتب على هذا من مظاهر الخصب والحياة التي عبر عنها الشاعر في المقطع السابع بقوله:

لبيك إني سأنطلق:
(...)
إني امرؤ بحبي المسلول
أنفخ في الرماد، والطلول؛
فيزهر النوار في الحقول،
ويمتطي حصانه خليلي.[1]

وفي قصيدة: «مقام الحبيب ساعة التجلي» لحسن الأمراني تتم الدعوة إلى الاحتراق أو التضحية كوسيلة للاختراق والوصول إلى النور والحق، وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله:

أيها الدرويش أبشر
ها رحاب النور تدعوك إليها
فاحترق
تخترق
إنه الحق تجلى من وراء الحجب[2]

وعند الشاعر نفسه، تتم الإشادة بالاحتراق كوسيلة للوصول إلى النور والحقيقة في قصيدة: «صلوات المستضعفين»، وذلك من خلال قوله:

حملوا لك هذا الوباء-الوبال
رشقوك بنصل السموم
وعز عليهم بقاؤك
خارج دائرة الاشتعال.
أنت تشتعلين؟ فمرحى إذن !
ذلك أن اشتعالك درب إلى النور[3]

1. نفسه، ص 23.
2. حسن الأمراني، مملكة الرماد، ص 90-91.
3. حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 85.

إلا أن المراهنة على تجربة الاحتراق قد لا تؤدي في كل الأحول إلى نتيجة الوصول، وهذا ما أكده الشاعر في قصيدة: «الزمان الجديد» حينما جعل الاشتعال تجربة سلبية لم يترتب عليها الاختراق والوصول، حيث يقول:

أنت قلت: انطلق!
فانطلقت
وقلت احترق !
فاشتعلت..
اشتعلت..
اشتعلت..
ولم أخترق!
آه لم أخترق!![1]

4. الاستشهاد

يحضر الدم في التجربة الصوفية مقترنا بالموت المقدس الذي هو «الاستشهاد»، وبهذا الاقتران نجد الاستشهاد نظيرا -في هذه التجربة- لسلوك آخر، تحدثنا عنه سابقا، وهو «الاحتراق» ما دام السلوكان معا يقودان نحو غاية واحدة، وهي مفارقة المتصوف للوجود الإنساني العارض في اتجاه معانقة الوجود الإلهي الخالد.

وإذا كان الاستشهاد نظيرا للاحتراق، فهذا يعني أنه، هو الآخر، سلوك في العشق لدى الصوفية، ولعل هذا ما عبر عنه الحلاج بقوله قبل أن ينفذ فيه حكم الإعدام: «ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم»[2].

والواقع أن الحلاج الذي كان يلقب ب «شهيد المتصوفة»، لم يعبر عن قداسة الدم فقط في اللحظة التي كان فيها قرار الإعدام قرارا نافذا، وإنما ترددت عنده الرغبة في الاستشهاد، قبل هذا الموقف، في كثير من أشعاره، من ذلك بيته الشهير:

للناس حج ولي حج إلى سكني ... تهديالأضاحي وأهدي مهجتي ودمي

وكذلك قوله مدركا أن التصوف طريق إلى الاستشهاد:

إلى حتفي سعى قدمي ... أرى قدمي أراق دمي
فما انفك من ندمي ... فهان دمي فها ندمي[3]

1. نفسه، ص 12.
2. كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان الحلاج، ج1/ ص 108.
3. نفسه، ص 381.

وإذا ما عدنا إلى المتن المدروس نجد أن هاجس الاستشهاد – بمدلوله الصوفي – حاضر بكثافة عند هذه الفئة من الشعراء إيمانا منها أن بذل الدم هو الطريق الوحيد الموصل إلى الغاية والمبتغى.

هكذا نجد الشاعر حسن الأمراني في قصيدته: «إشارة ضوئية» يستعير الدم الصوفي للتعبير عن التضحية والرغبة في الاستشهاد، حيث يقول:

(...)
لم أغب عن حضرة الحلاج/
بالدم توضأت/
ومازلت الفقير العامر الأكناف
لم أقتل – وقد قتلت ألف مرة/ ...[1]

ويلح الشاعر أيضا على الرغبة في الاستشهاد وبذل الدم كتعبير عن العشق في قصيدته: «الزمان الجديد»، حيث يقول:

آه أيتها المستحمة في نهر البؤس
تلك بحار دماء تناديك
فاغتسلي
أو خذي من دمي
إني عاشق
ودم العاشقين مباح
فشقي دروب الشهاده[2]

وفي قصيدة: «وحيدا أصلي» يصبح الدم الصوفي، عند الشاعر، سبيلا إلى الحقيقة والهداية التي تجعله سيد الكون، حيث يقول:

أنا سيد الكون..
إني اكتشفت جراحي
وفي نور جرحي اكتشفت طريقي المقدس:
هذا هدى![3]

1. حسن الأمراني، القصائد السبع، ص 59.
2. حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 8.
3. حسن الأمراني، مملكة الرماد، ص 17.

ومثلما أن الدم الصوفي موصل إلى الحقيقة، فهو موصل أيضا إلى الحبيب، وهذا ما عبر عنه الشاعر في قصيدة: «الدخول إلى حدائق إقبال السندسية» بقوله:

تقدم إذن أيها السيف
تلك دمائي
فضمخ شفاهك قبل الغروب
لتنكشف الحجب بيني وبين حبيبي.[1]

وإذا كانت تجربة الاستشهاد في النموذجين الأخيرين تفضي إلى مكسب رمزي يرتبط عند الشاعر بالوصول إلى الحقيقة أو الحبيب، فإنها في نموذج آخر تفضي إلى مكسب أكثر وضوحا وواقعية وهو الوصول إلى الزمان الجديد، وهذا ما عبر عنه الشاعر في قصيدة: «الزمان الجديد» بقوله:

لا بد يا صاحبي
أن نقدم من دمنا
ثمنا للزمان الجديد.[2]

وبالإضافة إلى حسن الأمراني يسيطر هاجس الاستشهاد -كذلك- على تجربة محمد بنعمارة، بحيث يغدو الدم عنده هو القربان الوحيد الذي يتيح له التخلص من الواقع المنبوذ والمرفوض، ومعانقة عوالم جديدة تعج بالخصب والحياة.

هكذا نجد الشاعر في قصيدة: «العشق في زمن الجوع والأحلام العجفاء» يربط بين العشق والدم فيقول:

آتيك على متن الجوع
غمائم../ وعواصف../ ورياح..
«عشق مكتوب بالدم»..[3]

على أن ذروة الاهتمام بالدم عند الشاعر هي التي نصادفها في ديوانه: «نشيد الغرباء»؛ بحيث تتردد تجربة الاستشهاد في كثير من القصائد مؤكدة من خلال هذا التكرار أنها السبيل الوحيد الموصل إلى عوالم الخصب والحياة والسعادة.

تبدأ الإشارة إلى الاستشهاد في هذا الديوان منذ القصيدة الأولى التي تحمل عنوان: «بداية النشيد»، وفيها يجعل الشاعر من الدم طريقا إلى الهداية والتجلي، فيقول:

1. حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 60.
2. حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 8.
3. محمد بنعمارة، عناقيد وادي الصمت، ص 11.

جراحي التي نزفت
أصبحت حين مد الطريق إلي الهدى
وردة أينع الله فيها دماء الجهاد
وأورق فيها نشيد التجلي.[1]

وفي قصيدة: «وألقاك على غصن الثورة قرآنا» يجعل الشاعر من الدم والاستشهاد شرطا ضروريا لإدراك أسباب الخصب والحياة، حيث يقول:

يمتد إليك نزيفي
ليمر الغيم وينأى.[2]

وإذا كان النزيف هنا ثمنا لمرور الغيم وما يحمله من عناصر الخصب والحياة، فإنه في قصيدة: «إني أرسم إقلاعي بالأخضر» يحتفظ بالدلالة نفسها؛ بحيث يغدو ثمنا للظل الذي يكون هو الآخر رمزا للخصب والحياة:

في محطتك الأخيرة أوقفتني نخلة
رسمت اللون واختبأت بقايا الحلم في قلبي
فأورق ظلك الممتد من جرحي.[3]

وتتنامى قيمة الاستشهاد عند الشاعر ليصبح في قصيدة: «أغنيات في حدائق شيراز» ثمنا للمستقبل والعهد الجديد، حيث يقول:

من أين جاءت ريحك العذراء عاتية؟
من أي ميناء يشق الفلك وجهته؟
أعلى جبينك نرسم البدء المخضب بالدماء
ونقتفي أثر الصباح.[4]

ويتواصل فعل الاستشهاد، كثمن للانتصار والحرية والعهد الجديد، في قصيدة: «يا إحدى المعجزات»، حيث يقول الشاعر في المقطع الأول:

وأسألك الآن عن نخلتين
تعانقتا عند بدء الرحيل

1. محمد بنعمارة، نشيد الغرباء، ص 7-8.
2. نفسه، ص 10.
3. نفسه، ص 11.
4. نفسه، ص 23.

تجران شمسا أراقت دمائي
فقلدتها ثورة الفاتحين[1]

ويعود الشاعر لتأكيد هذه العلاقة السببية بين الاستشهاد والبعث والحياة في المقطع الموالي من القصيدة نفسها، حيث يقول:

يا أنت يا حرفا ويا وطنا
ويا عصفورة حطت بهذا الأيك
إنشادي بلون الفجر أغسله
ممالك للنهار قريبة مني.
وكل عصفور ذبيح يعلن الموت الذي منه الحياة[2]

5. النور/ النار

«النور» في الاصطلاح الصوفي «اسم من أسماء الله تعالى. وهو تجليه باسمه الظاهر (...) في صور الأكوان كلها. وقد يطلق على كل ما يكشف المستور من العلوم اللدنية والواردات الإلهية التي تطرد الكون عن القلب»[3]. ونجد عند الصوفية أيضا مصطلح «نور الأنوار» الذي «هو الحق تعالى»[4]، وهم يستوحون هذه الصفة من الآية القرآنية الكريمة التي تقول: ﴿الله نور السماوات والأرض...﴾.[5]

وسواء كان «النور» تجليا لله في إحدى صفاته أو قبسا يكشف المستور من العلوم اللدنية والواردات الإلهية، فإن إدراكه، بالنسبة للمتصوف، يتطلب صبرا ومجاهدة واجتهادا كبيرا في العبادة، وهو ما عبر عنه البيروني بقوله: «بين العبد وبين الله ألف مقام من النور والظلمة، وإنما اجتهاد القوم في قطع الظلمة إلى النور. فلما وصلوا إلى مقامات النور لم يكن لهم رجوع».[6]

وإذا كان النور في التجربة الصوفية يحيل على الذات الإلهية في تعاليها وقداستها، فإنه يتحول على المستوى الشعري إلى رمز لكل ما هو مأمول ومنشود، من طرف الشاعر، في الواقع.

1. نفسه ،ص 25-26.
2. نفسه، ص 26.
3. عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية، ص 114.
4. نفسه، ص 114.
5. سورة النور، الآية 35.
6. البيروني، تحقيق ما للهند من مقولة...، نقلا عن: بنسالم حميش، «في التصوف: بين التجربة وإنتاج الجمال»، مجلة: «الوحدة»، إصدار: المجلس القومي للثقافة العربية، السنة الثانية، العدد 24/ 1986، ص 154.

هكذا نجد حسن الأمراني في قصيدة: «حكاية الشيخ صنعان» يرمز بالنور إلى الطهارة الروحية التي يحققها المتعبد عن طريق الخشوع والتوبة بهدف الوصول إلى الجنة، وفي هذا يقول:

كان صنعان إذا رتل في الليل: (ألم يان)
بكى شوقا إلى الجنه

وتمتم خاشعا:

مولاي، جنبني لظى الفتنه
وغسلني ببحر النور، غسلني
ودثرني بثوب التوب، دثرني
لك المنه
لك المنه.[1]

ويتحول النور في قصيدة: «مقام الحبيب ساعة التجلي» إلى رمز للحقيقة التي ينشدها الشاعر، لكن إدراكها يحتم عليه أن يخضع بالضرورة لتجربة قاسية هي تجربة الاحتراق والموت، وفي هذا يقول على لسان الدرويش:

أيها الدرويش ما أنت؟
تراب في تراب
فاركب البحر ولا تخش الغرق
أيها الدرويش أبشر
ها رحاب النور تدعوك إليها
فاحترق
تخترق
إنه الحق تجلى من وراء الحجب.[2]

ونصادف لفظة «النور» أيضا في قصيدة: «صلوات المستضعفين»، ويرمز بها الشاعر، مرة أخرى، إلى الحقيقة التي ينشدها، مؤكدا كذلك على الاحتراق أو التضحية كشرط أساسي للتطهر والوصول، بالتالي، إلى تحقيق هذا المطلب:

حملوا لك هذا الوباء-الوبال
رشقوك بنصل السموم

1. حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 88.
2. حسن الأمراني، مملكة الرماد، ص 90-91.

وعز عليهم بقاؤك
خارج دائرة الاشتعال.
أنت تشتعلين؟ فمرحى إذن!
ذاك أن اشتعالك درب إلى النور[1]

وتلازما مع «النور» تستعير بعض النماذج المدروسة، من الرمزية الصوفية، لفظة «الفراش». ومعلوم أن هذا التلازم قد ورد، في الأصل، عند فريد الدين العطار في إحدى حكايات كتابه: «منطق الطير»[2]، وكذلك عند الحلاج في «كتاب الطواسين».[3]

هكذا نجد في قصيدة : «لك الملك» لمحمد علي الرباوي أن الشاعر يتذاوت مع فراشة النور ليعبر من خلالها عن عشقه وشوقه ورغبته الجموحة في الوصول إلى نور الحقيقة، ولو كان ثمن ذلك هو الاحتراق، حيث يقول:

آه حبيبي ما زلت فراشة.
يجذب هذي الذات إلى حضرته النور
القهار، فيلصق الحجر العذب بأجنحتي
المصنوعة من زبد الصلصال الفاخر.
يلتصق الجمر، ولكن، ما زلت أطير إلى
حيث النور الجبار... ضعيفا كنت، ضعيفا
ما زلت فهذا الورد حبيبي ما زاد فؤادي
إلا عطشا.[4]

---

1. حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 85.
2. صاغ فريد الدين العطار هذه الحكاية في قوله: «اجتمع جمع من الفراشات ذات ليلة، وكانوا في ضيق يسعون في إثر شمعة، وقال الجميع يجب على واحدة منا، أن تأتي بخبر ولو بسيط عن مطلوبنا، فطارت فراشة حتى وصلت إلى قصر بعيد، فرأت في ردهات القصر نورا من شمع، فرجعت (...) وبدأت في وصفه على قدر فهمها، فقال لها ناقد ذو مكانة بين الجميع: إنك لم تحظى بمعرفة الشمع.
وطارت فراشة أخرى إلى حيث النور، وطافت حول الشمع (...) حتى أصبح الشمع هو الغالب وهي المغلوب، ثم عادت وقصت عليهم بعض الأسرار وأعادت عليهم شرح ما تم لها من وصال فقال لها الناقد، إن هذا ليس دليلا مقنعا أيتها العزيزة فقد قدمت أدلة كالتي قدمتها الفراشة السابقة. نهضت ثالثة وأسرعت ثملة نشوانة، وعلى وهج النار استقرت ولهانة، فاحترقت كلها في النار، وأفنت نفسها كلية، وهي في غاية السرور، وما إن احتوتها النار، حتى احمرت أعضاؤها وتلونت بلون النار». (فريد الدين العطار، منطق الطير. ص 406-407).
3. يرى الحلاج أن «الفراش يطير حول المصباح إلى الصباح ويعود إلى الأشكال فيخبرهم عن الحال بألطف المقال ثم يمرح بالدلال طمعا في الوصول إلى الكمال. ضوء المصباح علم الحقيقة، وحرارته حقيقة الحقيقة، والوصول إليه حق الحقيقة». (الحسين بن منصور الحلاج، «كتاب الطواسين»، طس الفهم، الديوان الصغير، ملحق: «أدب ونقد»، السنة العاشرة، العدد 90، فبراير/ 1993، تحقيق وتصحيح: بولس نوبا اليسوعي، ص 86).
4. محمد علي الرباوي، الأحجار الفوارة، ص 53

وبالدلالة نفسها يستوحي الشاعر، مرة أخرى، رمز الفراشة والمصباح، لكن دون تحقيق رغبته في الاحتراق، وذلك في قصيدة: «كأس من رماد»، حيث يقول:

كوني دليلي، واجعلي مصباح قلبي
يستمد من عيونك الضياء.
كوني إلى النور دليلي. كم إلى حضرته سعيت علني
أغوص في بنفسج الفناء.
لكم سعيت ما احترقت كالفراش، ضائع أنا.
ولكن لا يزال القلب كل مرة يطرق أبواب الرجاء.[1]

وبالإضافة إلى الرباوي يتحدث الأمراني، هو الآخر، عن ثنائية «الفراشة والنور» كرمز لرحلة الاحتراق والفناء من أجل الوصول إلى الحقيقة، مسترشدا في ذلك بتجربة الشاعر الهندي «طاغور»، حيث يقول في قصيدته: «البستان»:

تصفحت كل الدواوين
طفت مع الشعراء
فأخرجت طاغور من قدسه
لعلي أشرب من كأسه
قطرة من سناك
(يا حبيبي، على بحر النور تبسط الفراشة جناحيها
وعلى ذرى أمواج النور يتلألأ الزنبق والياسمين).
واختفى نورك تحت نورك.[2]

وفي إطار هذا التلازم بين الفراشة والنور لا يمكن أن نستثني كذلك الشاعر محمد بنعمارة الذي يستعير هذا الرمز الصوفي في قصيدته: «أغنيات في حدائق شيراز» للتعبير عن الوصول إلى الحقيقة بتجاوز عمر الزمن، حيث يقول:

نحن معا نتجاوز عمر الزمن ونمضي
كالفراشات يدثرنا النور.[3]

1. محمد علي الرباوي، أول الغيث، ص 25
2. حسن الأمراني، ثلاثية الغيب والشهادة، ص 38– 39.
3. محمد بنعمارة، نشيد الغرباء، ص 23.

وإذا كانت لفظة «النور» رمزا محوريا في النماذج السابقة، فإن دلالة هذه اللفظة تزداد حضورا وقوة من خلال توظيف لفظة أخرى قريبة منها من حيث الاشتقاق والدلالة، وهي لفظة «النار».

على أن النار التي سنتحدث عنها ليست مطلقة الدلالة، وإنما هي، بالتحديد، نار الحقيقة والهداية التي استوحاها المتصوفة أنفسهم من النص القرآني، ويتعلق الأمر بنار موسى عليه السلام التي صادفها أثناء سفره إلى مصر فقصدها ليأتي منها بقبس إلى أهله، أو لتكون له هاديا إلى الطريق[1].

ولعل أبرز متصوف نقل قصة هذه النار من السياق القرآني إلى الممارسة الصوفية هو الشاعر والمتصوف «عمر بن الفارض»[2]، وذلك في قصيدة يقول فيها:[3]

آنست في الحي نارا ... ليلا، فبشرت أهلي
قلت امكثوا، فلعلي ... أجد هداي لعلي
دنوت منها فكانت ... نار المكلم قبلي
(...)
حتى إذا ما تدانى ال ... ميقات في جمع شملي
صارت جبالي دكا ... من هيبة المتجلي
ولاح سر خفي ... يدريه من كان مثلي
فالموت فيه حياتي ... وفي حياتي قتلي[4]

وبرصدنا لحضور قصة النار في المتن المدروس، نجد أنها لا تختلف، في مضمونها وفي بنائها، عن النصين: القرآني والصوفي؛ بحيث تحافظ على دلالتها كرمز للحقيقة والهداية التي ينشدها الشاعر في الواقع.

ومن أبرز النماذج الشعرية التي استوحت المشهد القرآني، ومن خلاله المشهد الصوفي، قصيدة: «التهمة» لمحمد علي الرباوي، وفيها يقول:

(...) آه يا

أيتها النفس اخرجي من زبد البحر،اركبي متن حصان

---

1. ورد الحديث عن هذه النار في قوله تعالى: ﴿وهل أتاك حديث موسى. إذ راى نارا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى﴾. سورة طه، الآيتان 9-10).

2. ابن الفارض (عمر بن علي) (1181-1235 م): شاعر من مفكري الإسلام والمتصوفين عاش متنسكا. له ديوان شعر أشهر ما فيه تائيته الكبرى التي عرفت ب "نظم السلوك" عرض فيها مذهبه الصوفي، ثم الميمية في الخمرة، أي المعرفة الإلهية، ومطلعها:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة ... سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

(المعجم في اللغة والأعلام، ص 12).

3. عمر بن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص 175-176.

بجناحين، ارجعي راضية مرضية.ثم ادخلي دائرة
العشق، اتبعيني فأنا آنست نارا؛ علنا منها سنأتي
بشهاب قبس، أو علنا نلقى على النار هدى. هيا
اتبعينيواستعدي، ربما حبك مولاك. استعدي هو أن
حبك قد يلقي على ذاتك قولا ثقيلا.[1]

ونجد مثيلا لهذا الاستيحاء عند الشاعر حسن الأمراني، وذلك في مقطع من قصيدته: «من حراء»، وفيه يخاطب امرأة من نور، خاتما إياه باقتباس حرفي للآية الثامنة من سورة «النمل» التي تبارك النار المقدسة؛ نار الحقيقة والهداية، حيث يقول:

وكلانا، يومها آنس نارا لا تشيخ
لكلينا غربة مشتعله
وعلينا من دم العشاق سؤر ووشاح
وأنا دونك مقصور الجناح
فلنزتل، يا ابنة النور، سويا:
(فلما جاءها نودي أن بورك من في النار ومن حولها، وسبحان الله رب
العالمين».[2]

وفي قصيدة أخرى للشاعر يتم استيحاء النار الموسوية، لكن هذه النار، رغم قداستها، لا ترقى إلى مستوى تستطيع بواسطته تجسيد المهمة النورانية للشاعر، وهو ما عبر عنه في قصيدة: «البستان» بقوله:

وآنست من شمس (تبريز) نارا
ولكنها ما أحاطت بنورك وصفا
فمن سيغنيك؟ ومن يصور نورك
في لوحة أو قصيده؟[3]

وتزداد العلاقة بين «النور» و«النار» توحدا قي قصيدة: «مقام ترتيل الصمت» لمحمد بنعمارة؛ حيث يصبحان معا رمزا للقوة التي ستتيح للشاعر التحرر من إسار الجسد والواقع، والرحلة في اتجاه التنبؤ بالمستقبل واستشراف حقيقته، حيث يقول:

- النار النور

1. محمد علي الرباوي، الولد المر، ص 39.
2. حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 104.
3. حسن الأمراني، ثلاثية الغيب والشهادة، ص 44.

أنت الكائن بينهما
أنت القفص الصدئ
وفيك نبوءة عصفور.[1]

على ضوء ما سبق، يتبين أن المصطلحات الصوفية التي استحضرها الشعراء الثلاثة في قصائدهم، على سبيل التناص، تشكل منظومة متكاملة في التجربة الصوفية؛ ذلك أن هذه التجربة تبدأ بالعشق، وتنتهي بالموت. فالعشق شوق إلى الذات الإلهية. وهذا الشوق يدفع المتصوف إلى اختيار الرحلة. وهذه الرحلة طريق كله معاناة ومجاهدة ومكابدة، بل إن مصيرها -في الغالب- ينتهي بالسالك إلى الاستشهاد والموت. إلا أن هذا الموت لا يعتبر نهاية؛ وإنما وسيلة للتطهر والسمو الروحي الذي يتيح للمتصوف الوصول إلى الحقيقة، وذلك بالانسلاخ من الوجود الإنساني العارض، والذوبان أو الفناء في الجوهر الإلهي الخالد.

وإذا ما حاولنا إسقاط هذه التجربة على واقع الشعراء الثلاثة، نجد أن العشق الصوفي يرمز عموما إلى حلم الشاعر العربي ورغبته في الانتقال والتحول من واقع منبوذ إلى واقع منشود. إلا أن هذا الانتقال ليس سهلا، إذ لا بد له من التضحية والفداء والاستشهاد. وبهذه العلاقة الشرطية، فإن رؤيا الشاعر المغربي المعاصر تندرج في إطار الرؤيا العامة للشعر العربي؛ وذلك من خلال حركة الذات الشاعرة وسعيها الدائب بين نقيضين: الكائن والممكن، والواقع والحلم، والحاضر والمستقبل.

1. محمد بنعمارة، السنبلة، ص 56.

المصادر والمراجع

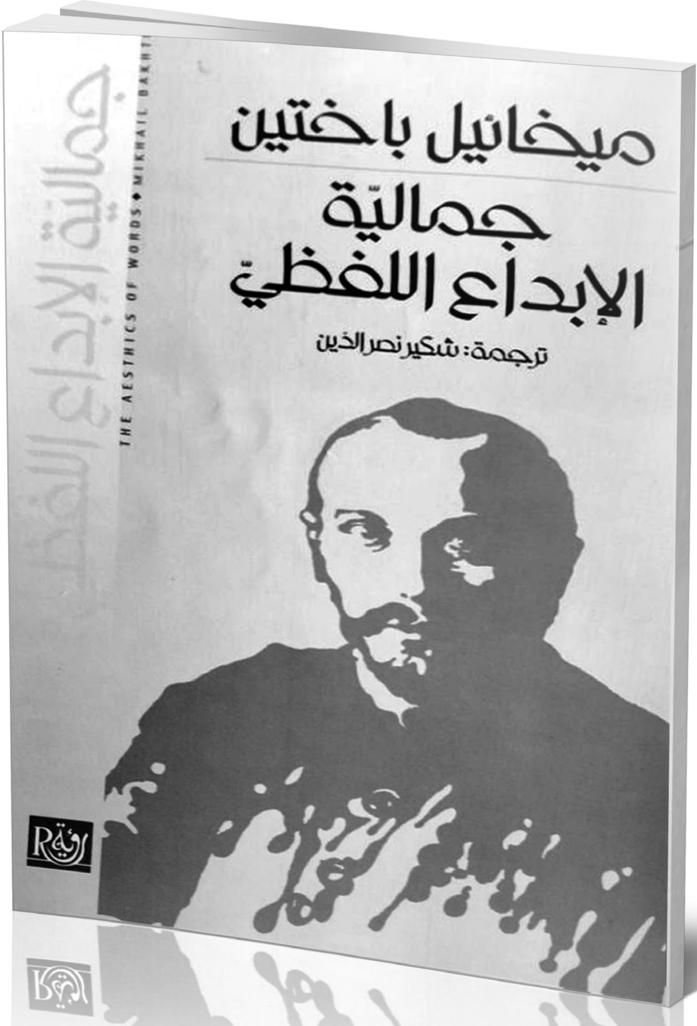
أ. الكتب

- القرآن الكريم (رواية الإمام ورش عن نافع).
- أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية، وضع حواشيها: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى/ 1998.
- حسن الأمراني:
• ثلاثية الغيب والشهادة، منشورات المشكاة، المطبعة المركزية، وجدة، الطبعة الأولى/ 1989.
• الزمان الجديد، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى/ 1988.
• سآتيك بالسيف والأقحوان، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى/ 1996.
• القصائد السبع، المطبعة المركزية، وجدة، الطبعة الأولى/ 1984.
• مملكة الرماد، المطبعة المركزية، وجدة، الطبعة الأولى/ 1978.
- سعدي الشيرازي، الأشعار العربية، تحقيق وتعليق: جعفر مؤيد شيرازي، تقديم: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى/ 1980.
- عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق: عبد الخالق محمود، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية/ 1984.
- عمر بن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت (بدون تاريخ).
- فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة: بديع محمد جمعه، دار الأندلس، بيروت/ 1984.
- كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان الحلاج»، ج1، مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الأولى/ 1974.
- محمد بنعمارة:
• السنبلة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى/ 1990.
• عناقيد وادي الصمت، مؤسسة الثقافية، وجدة، الطبعة الأولى/ 1987.
• نشيد الغرباء، مطبعة النور، تطوان، الطبعة الأولى/ 1981.
• الأحجار الفوارة،المطبعة المركزية، وجدة، الطبعة الأولى/ 1991.
• الولد المر، منشورات المشكاة، المطبعة المركزية، وجدة،الطبعة الأولى/ 1989.
• أول الغيث، المطبعة المركزية، وجدة، الطبعة الأولى/ 1995.
- المعجم في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت/ 1996.

ب. المجلات

- مجلة أدب ونقد، السنة العاشرة، العدد 90، فبراير/ 1993.
- مجلة الوحدة، إصدار: المجلس القومي للثقافة العربية، السنة الثانية، العدد 24/ 1986.

الترجمة


ميخائيل باختين
جماليّة
الإبداع اللفظيّ
ترجمة: شكير نصر الدين
جمالية الإبداع اللفظي
THE AESTHICS OF WORDS ◆ MIKHAIL BAKHT

التحليل البلاغي الحجاجي
لنص ديكارت الفلسفي

تأليف: أوليفي روبول[1]
ترجمة: محمد البقالي[2]

تقديم المترجم

تقوم أطروحة النص على كشف طبيعة الاستدلال الذي اعتمده ديكارت في نصه. فبالرغم من سعي هذا الأخير بشكل حثيث نحو إقامة فلسفته العقلانية على أساس برهاني démonstratif الذي تكون نتائجه يقينية وملزمة على غرار النتائج في المنطق الصوري إلا أن أوليفيي روبول Olivier Reboul، باعتماد المقاربة البلاغية الحجاجية التي ترمي إلى فحص مصادر تأثير النص في متلقيه، بيّن بالملموس أن ديكارت لم يكن برهانيا كما كان يحرص على أن يكون، وإنما غلب على استدلاله الجدل الحجاجي.

كما أن رفض ديكارت للجدل والتشكيك في نتائجه، التي مهما كانت فهي لا ترقى إلى اليقين الذي تنشده الفلسفة العقلانية، لا يعني أن استدلاله كان برهانيا محضا، وإنما كما لاحظ ذلك ربول «إنه يستفيد من الحجاج لكي يبطل الحجاج».

تقوم القراءة البلاغية للنص عند ربول، إذن، على تحديد رسالة النص أو الأطروحة التي سعى ديكارت إلى إثباتها، معتمدا، حسب اعتقاده، أدلة برهانية ومنطقية صرفة. إلا أن توجه القراءة البلاغية إلى فحص حجج النص وأدلته أفضي إلى الخلوص بأن الاستدلال المعتمد لا يعدو أن يكون حجاجا أو جدلا.

إننا أمام نمط من القراءة البلاغية الحجاجية التي تنهض على تأويل النصوص وفهمها، من خلال تدقيق النظر في الحجج التي يتوسل بها الكاتب، واستخلاصها، وربطها بدعوى النص

---

1. هذا المبحث مقتطف من كتاب:
Olivier Reboul, introduction à la rhétorique, Théorie et pratique, PUF, 1991, p. 203-206.

2. أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي، تطوان، المغرب

وأطروحته. فليست البلاغة هنا رصد للوجوه الأسلوبية والمحسنات البديعية معزولة عن سياقها النصي، وإنما هي استحضار للبعد النصي ودعواه وكشف عن أوجه تأثيره حجاجيا.

ولعل هذه التطبيقات التي أودعها ربول في خاتمة كتابه «مدخل إلى البلاغة» Introduction à la rhétorique أن تكشف لنا من جانب أول إحدى التجليات الدلالية المتعددة لمفهوم البلاغة في الثقافة الغربية. ففي هذا النموذج التحليلي لا تخرج البلاغة على أن تكون فنا للحجاج حسب تصور برلمان وتتيكاه في كتابهما المؤسس «مصنف في الحجاج». فالبلاغة تهدف بحسب تصورهما إلى الإقناع الذي لا يكون إلا بالوسائل الخطابية[1].

ومن جانب آخر، إبراز إحدى الوظائف الهامة للبلاغة، والمتمثلة في الوظيفة التأويلية؛ أي فن تأويل النصوص وفهمها. وهي الوظيفة التي تحدث عنها روبول في مقدمة كتابه بقوله:» لا ندرس البلاغة بوصفها فنا لإنتاج الخطابات، وإنما بوصفها فنا لتأويلها»[2].

ونرى من المفيد بالنسبة للقارئ الكريم، تيسيرا له لولوج عام النص المترجم، تمييز بعض المصطلحات المفاتيح المركزية في التحليل البلاغي لربول، وهي بالمناسبة مفاهيم رئيسية في نظرية البلاغة الجديدة كما أرسى دعائمها برلمان وتيتكاه في كتابهما «مصنف في الحجاح». ففي ظل غياب تمييز محدد لهذه المفاهيم قد ينطوي النص على التباس دلالي وغموض في المعنى. وهذه المفاهيم هي:

البرهان (Démonstration): ويقوم على أحدية المعنى Univoque، غير مرتبط بمقام مخصوص، ويقوم الاستدلال فيه على مقدمات يقينية، لا مجال لمناقشتها، وهو مما يتيح استنباط نتائج منها ملزمة وضرورية، غير قابلة للنقاش، بل مسلم بها. وهو مجال يخص المنطق الصوري الذي يسعى إلى صورنة الأنساق بغض النظر عن محتوياتها. ويتوسل في ذلك رموزا وعلامات تمثل لغة اصطناعية، تخلو من اللبس والغموض[3].

الحجاج (Argumentation): يعرف برلمان موضوع نظرية الحجاج بأنه: «دراسة التقنيات الخطابية التي من شأنها أن تؤدي بالعقول إلى الإذعان للأطروحات التي تعرض عليها، أو أن تزيد في درجة ذلك الإذعان»[4]. وإن مجاله هو الشبيه بالحقيقة والمقبول والمحتمل، مادام أنه لا يخضع إلى يقينيات الحساب[5]. ويميز أوليفي ربول الحجاج من البرهان بخمس خاصيات، وهي: 1) إنه

1. Traité de l'argumentation, Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, Editions de l'université de Bruxelles, 5ème édition, Belgique, 2000, p. 10.
2. Introduction à la rhétorique, Théorie et pratique, Olivier Reboul, PUF, 1991, p. 9.
3. Traité de l'argumentation, p. 17.
4. Ibid,p. 5.
5. Ibid, p. 1.

يتوجه إلى مستمع، 2) يتم التعبير عنه بوساطة اللغة الطبيعية، 3) مقدماته احتمالية، 4) تناميه مرتبط بالمتكلم/ الخطيب، 5) نتائجه هي دوما متنازع فيها.[1]

الجدل (Dialectique): يقوم الاستدلال في الجدل على مقدمات مشكلة من آراء مشهورة أو تحظى بقبول واسع بين الناس[2].ويعتبره روبول، مستلهما أرسطو، بأنه فن الحوار المقنن. فما يميزه عن البرهان (المنطق الصوري) هو كون الاستدلال فيه يتم من مقدمات محتملة، ولكنها من المشهورات. أي تحظى بقبول نخبة الناس مثل الفلاسفة والعلماء. ويضيف بأن:» القياس البرهاني/ المنطقي ينطلق من مقدمات بدهية وضرورية، التي تبرهن على نتائجه بكيفية غير قابلة للنقاش. أما القياس الجدلي فيعتمد مقدمات فقط احتمالية، مشهورات (Endoxa)، التي تبدو صادقة لدى كل الناس، أو لدى غالبيتهم، أو لدى الأكفاء منهم»[3].

المواضع (Lieux): ويصطلح عليها أيضا ب «Topiques». وتعني بالنسبة للقدماء، كما يرى برلمان، العناوين التي بفضلها يمكننا تصنيف الحجج. حيث يتعلق الأمر بحشد هذه الحجج حتى يسهل العثور عليها عند الضرورة. وهي عبارة عن مخازن للحجج أو مستودعات لها[4]. ويميز أرسطو بين نوعين منها. وهما المواضع العامة أو المشتركة؛ أي تلك التي يمكن توظيفها في أي حقل معرفي مثل موضع الكم وموضع الكيف وموضع الوحدة الذي استخدمه ديكارت في نصه المترجم. والمواضع الخاصة التي تخص علما محددا أو نوعا خَطابيا مخصوصا لا تتجاوزهما[5].

حجة المثال (Exemple): من الحجج المؤسسة لبنية الواقع حسب الخطاطة الحجاجية لبرلمان. ويؤتى بحجة المثال لما يكون هناك خلاف حول القاعدة التي نسعى إلى تأسيسها، ويكون الغرض هو دعم هذه القاعدة وتثبيتها. فانطلاقا من حالات خاصة تمثلها الأمثلة يتم استنباط القاعدة[6]. ويسوق روبول مثالا يروج في الولايات المتحدة حيث تتم المجادلة انطلاقا من حدث يتمثل في بائع صغير للجرائد أصبح مليارديرا، لتنتهي إلى نتيجة مفادها أن أيا كان في الولايات المتحدة يمكنه أن يصبح ملياردير ا. ويشترط ربول أن تكون مختلفة ومستقلة عن بعضها البعض، كما هو الحال عند ديكارت الذي انطلق من خمسة أمثلة مختلفة كليا عن بعضها البعض من أجل تأسيس القاعدة.[7]

1. Introduction à la rhétorique, p. 00.
2. L’empire Rhétorique, Rhétorique Et Argumentation, Chaim Perelman, Deuxième édition, Librairie Philosophique J. VRIN, 2002, France. p. 18.
3. Introduction à la rhétorique, p 40.
4. Traité de l’argumentation, p. 112.
5. Ibid, p. 112.
6. Ibid, p. 471.
7. Introduction à la rhétorique, p. 182.

حجة الشاهد (Illustration): وهو من الحجج المؤسسة لبنية الواقع. ويهدف الشاهد إلى تقوية قاعدة معلومة ومتفق عليها، وليس إلى تأسيسها. وهكذا يقتصر دوره على توضيح القاعدة وإعطائها نوعا من الحضور[1]. ويتنوع الشاهد من كلمة واحدة إلى عمل بكامله على حد تعبير ربول[2].

حجة القدوة (Modèle): إن حالة خاصة عوض أن تكون مثالا أو شاهدا فهي قد تستدعى لأن تكون قدوة تحتذى. لكن ليس كل شيء قابلا لأن يحتذى، وإنما من هو أهل لذلك. أي ما ينطوي على سلطة ما؛ مثلما هو الحال في حجة السلطة[3]. إن القدوة، كما يرى ذلك روبول، أكثر من مثال، إنه مثال يتوجب احتذاؤه. فبائع الصحف المشار إليه سابقا ليس قدوة، إنه ليس مطلوبا من أي أحد أن يفعل مثلما فعل. ولكننا نقول أن كل واحد منا يمكنه أن يقوم مثله بما قام.[4]

حجة التمثيل (Analogie): يذكر برلمان بأهمية حجة التمثيل، فهي عامل خلق وإبداع، لكن يتم النظر إليها بحذر لما يتعلق الأمر بالاستدلال والحجاج. فعلى الرغم من أن الفلاسفة التجريبيين لا يرون في التمثيل سوى تشبيه قاصر وناقص وضعيف وغير يقيني، فإن برلمان وتتيكاه يعتبرانه ينطوي على قيمة حجاجية هامة[5]. وتبدو قيمته الحجاجية أكثر عندما ينظر إليه على أنه تشابه في البنى، حيث صيغته على النحو الآتي: إن علاقة (أ) بالنسبة إلى (ب) تشبه علاقة (ج) بالنسبة إلى (د). إننا إزاء تشابه في العلاقة وليس علاقة تشابه[6]. ويقترح المؤلفان تسمية العنصرين معا (أ) و(ب) بالموضوع (Thème)، والعنصرين (ج) و(د) بالحامل (Phore). ويشترطان أن الحامل أكثر شهرة من الموضوع[7]. فالحامل يؤخذ عادة من المجال المحسوس والملموس، ويفصح عن علاقة نعرفها سلفا. أما الموضوع، فعموما، فهو مجرد، ويستدعي الاستدلال عليه.[8]

النص المترجم

1. رينه ديكارت، خطاب المنهج، الجزء الثاني.

إن أولى الأفكار التي عزمت على النظر فيها هي أنه لا يوجد كثير من الإتقان في الأعمال المركبة من عدة أجزاء، والتي أنجزتها أياد صناع متنوعين، مقابل الأعمال التي أنجزها صانع واحد.

1. L’empire Rhétorique, p. 137.
2. Introduction à la rhétorique, p. 182.
3. L’empire Rhétorique, <<<<p. 140.
4. Introduction à la rhétorique, p. 182.
5. Traité de l’argumentation, p. 500.
6. Ibid, p. 500.
7. Ibid, p. 501.
8. Introduction à la rhétorique, p. 185.

وكذلك نرى بأن البنايات التي شرع فيها مهندس واحد وأتمّها، هي عادة ما تكون جميلة ومنظمة بشكل أفضل من كثير من البنايات التي عمل على ترميمها مهندسون كُثْرٌ، وذلك باستعمال جدران قديمة تمَّ بناؤها لغايات أخرى.

وكذلك المدن العتيقة، التي لم تكن في بداياتها سوى قرى، فأصبحت، مع مرور الزمن، مدنا كبيرة، فهي عادة ما تكون سيئة جدا في التصميم، بالمقارنة مع هذه الأماكن المنظمة التي صمّمها من خياله مهندس واحد على أرض منبسطة، على الرغم من أننا إذا اعتبرنا، على حدة، كل بناية من بنايات المدن العتيقة وجدناها في غالب الأحيان على نفس القدر من الفن أو أكثر بالنسبة للبنايات الأخرى. لكن إذا نظرنا في كيفية ترتيبها، وجدنا بناية عظيمة هنا وبناية صغيرة هناك على نحو تصير فيها الطرق ملتوية وغير متقايسة، بحيث يمكننا أن نقول بأن المصادفة هي التي كانت وراء ترتيبها وليس إرادة بعض الرجال مستعينين بعقولهم.

(...) وكذلك خيل إلي بأن الشعوب، التي كانت فيما سلف نصف متوحشة ولم تتمدن إلا شيئا فشيئا، لم تسن قوانينها إلا بحسب ما كان يضطرها إلى ذلك إزعاج الجرائم والنزاعات، فهي لن تكون متمدنة جدا مثل الشعوب التي شهدت، منذ بداية اجتماعها، دساتيرا من مشرع حكيم.

وكذلك اعتقدت بأن علوم الكتب، أو على الأقل تلك التي حججها ليست إلا احتمالية ولا تنطوي على أية براهين، والتي ألفت ثم ضخّمت تدريجيا بآراء كثير من الأشخاص المختلفين، ليست بتاتا قريبة من الحقيقة مثلما هو الحال بالنسبة إلى الاستدلالات البسيطة التي يمكن أن ينجزها بطبيعة الحال شخص ذو حس سليم بخصوص الأمور التي تعرض عليه.

وكذلك اعتقدت مرة ثانية أنه، ونظرا لأننا كنا جميعا أطفالا قبل أن نصبح رجالا ولأنه كان يتوجب علينا لوقت طويل أن نخضع لشهواتنا ومعلمينا اللذين كانا في أغلب الأحوال متعارضين وربما لا ينصح كل واحد منهما دائما بالأفضل، يكاد من المستحيل أن تكون أحكامنا خالصة ومتينة جدا، كما أمكننا ذلك لو أننا استعملنا عقلنا استعمالا كليا منذ لحظة ولادتنا، ولم نقد إطلاقا إلا بواسطته.

2. التحليل البلاغي لنص ديكارت الفلسفي

في مناسبات عديدة صادفنا ديكارت Descartes كأنه عدو للبلاغة وناقض للجدل. والحال، أننا، هنا، إزاء نص جدلي نموذجي، يتشكل انطلاقا من حججه التي ليست إلا احتمالية، ومرفوضة من الكاتب نفسه. إنه يحاجج بعيدا عن استعمال البراهين! فهل عن غير قصد منه؟ بالتأكيد لا. إن ديكارت منشغل جدا بطريقته الخاصة إلى درجة لا يمكن معها أن يتجاهل ما يقوم به. فهو بكامل الوعي يوظف بعض الكلمات المفاتيح الخاصة بالجدل: غالبا Souvent، ترجمة لـ Epi to poly عند

أرسطو، ونفس الشيء بالنسبة لكلمة «على نحو عادي» في السطر التاسع. وأكثر من ذلك، إنه ينمذج modalise نصه بإسناده إياه درجة من المحتمل vraisemblance التي يمكن أن تكون له. إن عبارة «عزمت على النظر» وكلمة «نرى» تشيران إلى أن الأمر يتعلق بمثال وليس ببداهة من طبيعة رياضية mathématique. وكذلك عبارة «خيل إلي» بمعنى يتمثل لي. وعبارتا «اعتقدت أن» و«يكاد من المستحيل» يؤديان إلى المحتمل، ولكن ليس إلى سخف القول؛ أي ما يمكن أن يوجد.

لماذا الحجاج الجدلي عند كاتب لم يرغب فيه إطلاقا؟ في الحقيقة، استعمله ديكارت لكي يبرهن على ضرورة تغيير الفلسفة، قبل أن يعرض فلسفته الخاصة. لنقل بأنه يستفيد من الحجاج لكي يبطل الحجاج.

أي حجاج يتعلق به الأمر؟ هل يمكننا أن نكشف في هذا النص عن الدافع الرئيسي الكامن فيه؟ لنلاحظ بأن المؤلف يعرض أطروحة يدعمها بعد ذلك بخمس حجج بكيفية جدلية تامة.

فالأطروحة هي: أن العمل المثالي الذي أنجزه شخص واحد يوضح، بشكل جلي، موضع الوحدة المفضل في القرن السابع عشر. وعندما يقول بأن هذه الفكرة هي أولى الأفكار، فلنلاحظ بأن الأولوية ليست فقط تعاقبية، ولكن منطقية. فبدون هذه الفكرة، وبدون موضع الوحدة، لا يمكن لديكارت أن يبني عمله.

إن الحجج، التي تبتدئ كل واحدة منها ب «كذلك» مثلما الحال عند أرسطو، تعرض وقائع مشهورة: 1) البناية، 2) المدينة، 3) الدستور، 4) العلم، 5) التربية. إننا في قلب الحجاج بوساطة المثال.

ولكن هل يتعلق الأمر بالأمثلة Exemples بمعناها الضيق؟أم بالشواهد Illustations؟ أم بالقدوات Modèles أم بالتمثيلات Analogies؟ إن خاصية عدم التجانس الأساسية للحجج الخمسة جعلتها تنزع نحو التمثيل. فمن جهة أولى، لدينا، في الواقع، حقائق مادية بناية ومدينة ، ومن جهة أخرى، لدينا حقائق عقلية (مجردة)؛ مثل الدستور والعلم والتربية. إن الحجتين الأوليتين يمكنهما أن يكونا بمثابة منارة للحجج الثلاثة الأخيرة. وعلى الرغم من هذا يمكننا أن نجيب، تبعا ل «مصنف في الحجاج» (T A p. 484) بأن الأمثلة الخمسة هي تطبيق جيد لقاعدة واحدة، التي يكفي العودة إليها لكي تصبح الأمثلة متجانسة: إن هذه الحقائق؛ المادية أو العقلية، هي كلها من أعمالنا. فالأمثلة الخمسة تشير بشكل جيد إلى الأعمال الإنسانية.

لنصرح بأن ترتيب هذه الأمثلة ليس عفويا ولا ذا اتجاهين. فالحجتان الأوليتان، بالنسبة لجمهور القرن السابع عشر، وثيقتا الصلة بالترتيب والوحدة؛ أي بدرجة عالية من المحتمل. وعلى كل حال، ففي تلك الحقبة، تم بناء المدن بتصميم دقيق في النجم أو في الشطرنج، مثل لنفيل

Lunéville ولافاليط مالطا La Valette de Malta إلخ. والمثال الثالث حيث يحيل ديكارت إلى دستور سبارطا Sparte والوصايا العشر Décalogue، بوصفهما عملين متعاليين، لأنهما صدرا عن مؤّلف واحد، هو أيضا مقبول بالنسبة للمعاصرين. لكن المثالين الأخيرين فهما متناقضان تماما. فلا يمكن إطلاقا القبول بأن العلم كان من إنجاز شخص واحد في القرن السابع عشر، ناهيك عن القرن العشرين! والحال، هذا هو ما يريد ديكارت تحديدا أن يجعله مقبولا. فهل يتعلق الأمر، إذن، بالأمثلة Exemples أم بالشواهد Illustrations؟

في الواقع، إن ديكارت يريد أن يبرهن على شيئين اثنين، وهما: القاعدة، وانطباقها أيضا وخاصة على العمل العلمي والفلسفي. فهذه التطبيقات ليست بديهيات، إذ لا يقتصر ديكارت على استدعاء القاعدة، ولكن يستدل بوساطة الحجاج بالمخالفة Argumentation a contrario[1] بأن القاعدة تنطبق هنا أيضا. فإذا اعتمدنا على الكتب السكولائية (المدرسية) أو التربية السكولائية (المدرسية)، فإننا سننتهي إلى تنوع الآراء، وبالتالي إلى غموض يتعذر حله. إن الذي يستقبل آراءه من الخارج فهو معرض للأحكام المسبقة، فحتى وإن كان ما يفكر فيه صائب، فإنه يعد من الخطإ، لأنه يجهل لماذا هو صائب!

هذه هي مأساة الذين يتعلمون من الكتب، وبشكل عام، الذين يعتقدون في وظيفية التربية التي يتلقونها، والتي مهما كانت جيدة، فإنها لا يمكنها إلا أن تكون غير منسجمة ومصدر الأفكار المسبقة. ومادمنا جميعا ابتدأنا كأطفال، فإن العقل يأتي دائما في وقت متأخر جدا إلى أرضية تشكلت مسبقا. ولا يمكن إلا أن يعيد إقامة تفكير مشكَّل سلفا؛ أي تفكير مشوه. وهذا التطور سيضطر ديكارت إلى رفض كل ما تعلمه بوصفه خطأ، كما سيكون مصدر إلهام لروسو Rossou وأتباعه للمطالبة بإصلاح جذري للتربية نفسها.

وهكذا يمكننا، من زاوية نظرنا، إعادة تشكيل الحجاج نفسه بأنه: قضية، وثلاثة شواهد (بناية، مدينة، دستور)، وتطبيقان اثنان (علم، وفكرة) اللذان من المهم إثباتهما والبرهنة عليهما بالمخالفة.

سنلاحظ بأن الشواهد لم يؤخذ بها مصادفة. إذ من المعروف أن ديكارت، من أجل الحديث عن الفكر، يوظف الاستعارات، انطلاقا من النور (واضح، مظلم، بديهة، إلخ) أو انطلاقا من الطريق، التي تبدو في هذه الجملة: كنت مثل رجل يمشي وحيدا وفي الظلام (الجزء الثاني). هنا تظهر استعارة أخرى، تلك الخاصة بالبناء، والتي تتحكم في النص كله. فإذا كان العلم، وبشكل أعم الفكر، هو بناء، فيمكن إذن أن نجري عليه معيار الهندسة المعمارية.

هذا المعيار هو موضع الوحدة، الذي يظهر، بشكل واضح، بوصفه الدافع الرئيسي لنصنا. إن

1. عبارة لاتنية تشير إلى استدلال ينطلق من فرضية عكسية، وينتهي إلى نتيجة معاكسة.

ديكارت، وضدا عن السكولائية (المدرسية)، يطالب بعلم وحيد، الذي لا يمكنه أن يكون إلا من عمل شخص واحد، وهو ديكارت نفسه.

المصادر والمراجع

- Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, Traité de l’argumentation, Editions de l’université de Bruxelles, 5ème edition, Belgique, 2000.

- Chaim Perelman, L’empire Rhétorique, Rhétorique Et Argumentation, Deuxième édition, Librairie Philosophique J. VRIN, 2002, France.

- Olivier Reboul, introduction à la rhétorique, Théorie et pratique, PUF, 1991.

مفاهيم وقضايا بلاغية


د. محمد العمري
المحاضرة والمناظرة
في تأسيس
البلاغة العامة
مواجهة بين زمن الجرجاني وزمن القزويني
أفريقيا الشرق

قصيدة النثر: خيار الجنس الثالث

محمد عدناني[1]

يأتي الحديث عن قصيدة النثر في حَمْأَةِ اللِّجاج الساخن حول الحداثة الشعرية بصفة عامة. ولا تعد ظاهرة اختراق النثر للشعر بِدْعَةً، ولا الحديث فيها تَرَفا. إذ انشغل النقاد منذ القديم بالكشف عن مِقْدار هذا الاختراق والتمييز بين الأشكال الشعرية والنثرية وضبط حدود التداخل والتخارج بينها. بمعنى أن العلاقة بين الشعر والنثر علاقة جدلية غير محددة بزمن معين، فقد استهلكت من اهتمام النقاد جهدا كبيرا، بحيث كانت إحدى أهم القضايا النقدية المطروحة على طاولة النقد العربي دائما. ولأن النزوع النثري نحو الشعر، والشعري نحو النثر، نزوع دائم، فإنه لا يصير مذموما إلا إذا تجاوز القدر، وأدى إلى ارتجاج في بنية الأجناس الأدبية، أو طمس هُويتها، أو خلق نشاز داخل هذه البنية.

1. البحث عن الأصول

إن الحديث في قصيدة النثر يقود، حتما، إلى فتح نوافذ على العديد من القضايا المتصلة بالإبداع في الفترة الراهنة، وعلى العديد من الإشكالات المتصلة اتصالا مباشرا بهذه القصيدة.

ويعد البحث في مسألة تأصيل هذه القصيدة ومحاولة تجنيسها، بناء على الاسم والمقومات، من المواضيع الأثيرة عند المهتمين بالظاهرة الشعرية المعاصرة. بل إن الخوض في هذا الجانب يجلب الكثير من الاختلاف ينتهي إلى التَّشَنُّجِ في غالب الأحيان، ولا يقود إلى التقارب إلا لِماما.

ويبدو أن التقارب في الرُّؤى والتصورات يكون بإجماع أغلب الباحثين على أن لقصيدة النثر أصولا عربية إسلامية تُراثية تجد امتدادها في أشكال أدبية معروفة كالخُطَب والأسْجاع والمُوَشَّحات، كما أنها تمتد إلى المواعظ وسور القرآن الكريم، دون الكشف عن مظاهر هذا الامتداد كما سنرى. في حين ينجم الاختلاف الحاد عن محاولة هؤلاء تجنيس هذه القصيدة والتأشير عليها باسم موحد بناء على مرجعية غربية غير منسجمة وغير موحدة.

وبناء عليه، فإن قصيدة النثر غير مُنْقَطِعة عن التراث العربي الإسلامي، ولا مُفارِقَة له في تصور المهتمين. بل إن جذورها مُنْغَرِسَةٌ، بمقدار، في الآداب العربية القديمة، ولذلك مظهران اثنان يُوَطِّدان هذه العلاقة بين القصيدة والتراث الأدبي قديمه وحديثه.

---

1. أستاذ البلاغة والنقد الأدبي، جامعة محمد الخامس/ أبوظبي، جامعة محمد الخامس/ الرباط.

يتمثل المظهر الأول في قيام قصيدة النثر على بعض المقومات الفنية التي تقوم عليها الأشكال الأدبية المعروفة: (الأسجاع ، الموشحات، كتابات المُتَصَوِّفَة...). وفي ذلك يقول نجيب العوفي:»وقصيدة النثر ليست جديدة تماما على أدبنا العربي، إذ نجد لها جذورا وأصولا تاريخية في نصوص ونماذج النثر الإنشائي الفني عند العرب منذ الجاهلية إلى طلائع العصر الحديث. نجد لها جذورا وأصولا في أسْجاعِ وخُطَبِ الكُهَّان، وفي سور القرآن الكريم، وخطب الإمام عَليٍّ ومواعظه، وكتابات المتصوفةَ والإشْراَقِيِّين والفلاسفة والأدباء، كالغزالي وابن عربي والنَّفَريَ والَماوَرْدي والتوحيدي... إلخ. كما نَجدها عند المتأخرين أمثال: جبران خليل جبران وأمين الريحاني ومَيْ زِيادة والمنفلوطي... الخ»[1].

يتجه العوفي بمظاهر هذه الأصول إلى الُمعْطى الفني لقصيدة النثر، ومحاولة تبيان درجة انتسابها واقترابها من أشكال أدبية أخرى هيمنت في فترات زمنية سابقة على هذه القصيدة.

بينما يتمثل المظهر الثاني من مظاهر التأصيل لقصيدة النثر في كتابات المتصوفة،لا من حيث المقوماتُ الفنية فحسب، ولكن من حيث الباعثُ على الكتابة وطبيعة رؤية هؤلاء للعالم وللأشياء؛ أي أن جسر الوصل بين قصيدة النثر وكتابات المتصوفة مُشَيَّدٌ، بالأساس، من التَّوَحُّدِ في الموقف الرافض للأوضاع، إذ المعروف أن المتصوفين يُوثِرون الرفض والتمرد على كل السلطَ ويَنْشِدون الحرية المطلقة ويسعون إلى اللاَّمحدود. فالفكر الصوفي «في الشعر كان يحمل طابع التمرد سواء كان على الواقع الاجتماعي بقصد التهرب منه، والتخلص إلى عالم مُطْلق، أو التمرد على الواقع الفني، في الشعر خاصة، الذي أصبح مقيدا بالجمود الذي فرضته العربية الكلاسيكية»[2].

ينضاف عامل التمرد على كل القيم، إلى الملامح الفنية المجَسَّدَة في الأشكال الأدبية القديمة لتكتمل أسباب العودة بقصيدة النثر إلى الأصول العربية الإسلامية، إذ طابع التمرد والرفض واضح في كتابات الشعراء المعاصرين، تماما كما في كتابات المتصوفة. قال يوسف حامد جابر:»فإذا كانت قصيدة التفعيلة قد وجدت روافدها بالكتاب المقدس والقرآن الكريم وسجع الكهان والموشحات، فإن قصيدة النثر، أيضا، لم تكن بعيدة عن التواصل مع التراث العربي الإسلامي، بل أفادت منه بمقدار. وربما كان للمتصوفة التأثير الأكبر على شعراء هذه القصيدة؛ ذلك أن كثيرا من المتصوفة عَبَّروا بفكرهم وسلوكهم عن سُخْطِهم على مجتمعاتهم ومعارضتهم للسلطات الدينية والسياسية التي كانت تقوم على توجيه هذه المجتمعات والتحكم بِمَقْدُراتِها وفَرْضِ القِيَم التي تضمن سيطرتها»[3].

يبدو أن القاسم المشترك بين كل الدراسات والأبحاث، في حدود المقروء، هو التشديد على إبراز حجم ومظاهر هذه الأصول وإثبات بعضها، وهو أمر لا يثير الكثير من الجدل أو التحفظ

1. عبارة لاتنية تشير إلى استدلال ينطلق من فرضية عكسية، وينتهي إلى نتيجة معاكسة.
2. أستاذ البلاغة والنقد الأدبي، جامعة محمد الخامس/ أبوظبي، جامعة محمد الخامس/ الرباط.
3. هوامش نظرية حول قصيدة النثر، العلم الثقافي، ع: 12/ 01/ 2002.

لدى هؤلاء، وهو ما عاد يوسف جابر إلى تأكيده بقوله: «هكذا نلاحظ، على وفرة الشواهد التي أوردناها، أن العلاقة بين شاعر قصيدة النثر والصوفي قائمة، وقيامها ناتج عن تقارب وجهات نظرهما فيما يتعلق بالرؤيا إلى العالم من جهة (...)، بينما تقوم من الجهة الثانية على هذا الخِصْبِ اللُّغَوِيِّ الذي ارتفع مع تجربة كل من الشاعر والصوفي»[1].

وبالموازاة مع المرجعية العربية الإسلامية التراثية، يتحدث المهتمون عن مرجعية أخرى تبدو أكثرَ حضورا في المشهد الشعري الراهن وأشَدَّ تَمَكُّنا من وعي الشعراء، وهي المرجعية الغربية التي بدأ الكشف عنها، إبداعا ونقدا، في بداية القرن الماضي، وذلك من خلال كتابات أمين الرَّيْحاني وجبران خليل جبران وغيرهما. حيث اعْتُبِر هذان المبدعان من الآباء الروحيين لقصيدة النثر كمفهوم جديد وشكل شعري ناشئ يُكْتَبُ بوعيٍ نظري متماسك ويناضل من أجل الرسوخ والتميز في الساحة الأدبية بمقومات خاصة، وإن تعددت المفاهيم. قال عز الدين المْنَاصْرَة مؤرخا لظهور هذا الشكل من الكتابة ولأسمائه: «ما زال مصطلح قصيدة النثر هو الأكثر استعمالا في النقد المعاصر من غيره من المصطلحات التي أُطْلِقَتْ على قصيدة النثر منذ نَشْأَةِ الشَّبِيهِ عام 1905 حين كتب الريحاني أول نص من الشعر المنثور وحتى 2001»[2].

وقد أحصى خمسا وعشرين اسما لهذا الشبيه، هي: «1. الشعر المنثور، 2. النثر الفني، 3. الخاطرة الشعرية، 4. الكتابة الخاطراتية، 5. قِطَعٌ فنية، 6. النثر المُرَكَّزُ، 7. قصيدة النثر، 8. الكتابة الحرة، 9. القصيدة الحرة، 10. شَذَرات شعرية، 11. الكتابة خارج الوزن، 12. القصيدة خارج التفعيلة، 13. النص المفتوح، 14. الشعر بالنثر، 15. النثر بالشعر، 16. الكتابة النثرية–شعرا،17. الكتابة الشعرية–نثرا، 18. كتابة خُنْثى، 19. الجنس الثالث، 20. النثيرة، 21. غير العمود والحر، 22. القول الشعري، 23. النثر الشعري، 24. قصيدة الكتلة، 25. الشعر الأَجَدُّ»[3].

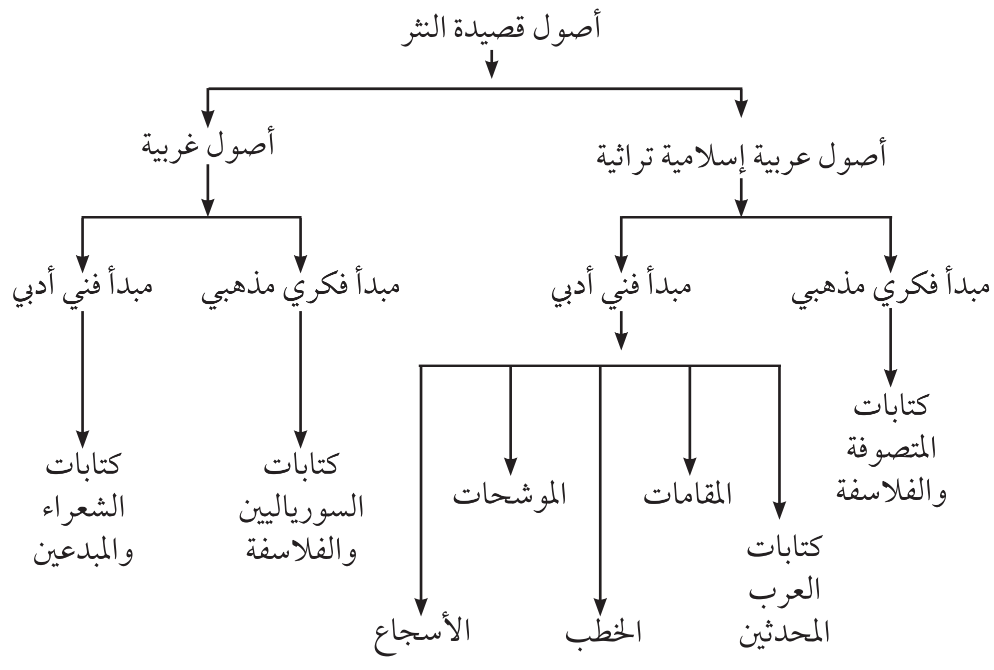
يتضح أن الزعامة في الكتابة على شكل الشبيه بالنثر والشعر، لا تخرج عن الريحاني وجبران، فالمهتمون ينقسمون إلى فريقين، كُلٌّ ينتصر لأحد هذين الرجلين، فخليل أبو جَهْجَهْ يَجْزِم بأن «أول من اعتنى بالشعر المنثور كتابة ونقدا وتعريفا، هو أمين الريحاني الذي قدَّم لمجموعة له من هذا الشعر، مُعَرِّفا الشعر المنثور بأنه حركة شعرية جديدة يدعونها بالإِفْرَنْسِيّة (Vers libre)، وبالإنجليزية Free Verse»، أي الشعر الحر الطليق. ولقد جاء هذا الشعر نَتيجة للارتقاء الشعري عند الإِفْرَنْج بفعل إطلاق شِكْسْبِّير للشعر الإنجليزي من قيود القافية، وإطلاق وُولْتْ وَيْتْمان للشعر الفرنَسي من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العروضية»[4].

1. تاج السر الحسن، الابتداعية في الشعر العربي الحديث، ص 125.
2. قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 16.
3. نفسه، ص 29/ 30.
4. قصيدة النثر: إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ، ضمن مجلة نزوى، ع 29 يناير 2002، ص 80.

وقد كان الريحاني وضع هذا التعريف للكتابة بهذه الطريقة في مقدمة ديوانه: هتاف الأودية، الموقع سنة 1910. وهو تاريخ قديم يُزَكِّي التأريخ لهذه الكتابة كما ذهب إليه المناصرة. ومع أن هذا الأخير يُقِرُّ بأن أمين الريحاني هو أول من كتب بهذا الشكل، فإنه يُنَصِّبُ جبران خليل جبران أبا روحيا لهذه الكتابة. قال: «وبتقديري أن جبران هو الأب الروحي الحقيقي لعملية التَّجْسِير بين النثر والشعر، ثم جاء آخرون ليكتبوا ما يسمى بالشعر المنثور (مصطفى صادق الرافعي وأحمد حسن الزيات والمنفلوطي) إلخ».[1]

غير أن الذين لا يعنيهم مبدأ التقديم والتأخير، بالقدر نفسه الذي يعني غيرهم، يضعون الرَّجُلَيْن في خانة واحدة باعتبارهما كتبا نثرا شعريا تصويريا جميلا، دون المُجازفة بتسمية ما كتبه هؤلاء ب: الشعر[2]. فقط، اهتموا بالنظر في المقومات الفنية التي يمكن أن تساعد على عملية التصنيف. ويبدو أن لهذا الحَذَرِ والتَّوَجُّس من الحسم في التسمية والتجنيس ما يبرره كما سنرى لاحقا. كما أن الطابع السوريالي والدادائي الموروث عن الغربيين حاضر في هذه القصيدة.

وقبل المرور إلى الإشكالات التي يطرحها تعدد التسميات الموضوعة لقصيدة النثر، نرسم في ترسيمة توضيحية أصول هذه القصيدة:



1. نفسه، ص 128-129.
2. نفسه، ص 128-129.

2. إشكالية التسمية والتجنيس

إن تعدد الأسماء أول طريق للاختلاف والتناقض، وأول عائق أمام محاولة تجنيس هذه الكتابة. ينضاف إلى ذلك ميوعة المقومات التي تنهض عليها قصيدة النثر وتحولها الدائم والمستمر، وعدم قابليتها للتصنيف. ولذلك كله نال الاسم «قصيدة النثر» نصيبا وافرا من النقاش، بحيث طُرِحت أسئلة عديدة حول مصداقيته ومدى انسجامه وطبيعة هذه الكتابة.

فحين ننظر إلى طَرَفَيْ هذا التركيب «قصيدة النثر» من زاوية المعرفة بما يعنيانه قبل إسنادهما إلى بعضهما البعض، ندرك للوهلة الأولى أن أسباب تنافرهما أقوى من أسباب تآلفهما، على اعتبار أن «الخلايا الداخلية للشعر تطرد النثرية عنه، وأن الخلايا الداخلية للنثر تُقَلِّلُ من شأن الشاعرية فيه لا على مستوى الإيقاع فحسب، ولكن على مستوى المفردة والصورة والتركيب وتوزيع الكلمات على السطور، فضلا عن الهدف العام من مخاطبة شرائح من الفعل والوجدان».(1)

كما أن البحث في الشعر كمفهوم عام، والقصيدة كمفهوم خاص، يبرز الفروق الجوهرية الموجودة بينهما، فالقصيدة جنس من أجناس الشعر يمثل المركز الذي تسبح في فلكه أجناس أخرى تُنْعَتُ بالهوامش. ولذلك لا يتحرج الكثيرون في التمييز بين الشعر والقصيدة، معتبرين أن هذه الأخيرة تقوم «على عناصر الشعر، لكنها لا تكتفي بها، بل تعيد النظر فيها فتختصر وتكرر وتزيد وتنقص؛ ومن ثم تعد القصيدة، لا الشعر، هي الشاعر، وهي العالم الذي يسعى إليه الشاعر من خلال شعره».(2)

ولعل هذا الرأي هو الذي دفع الشاعر أُنْسي الحاج إلى القول: إنه قد يكون «في ديوانٍ مَا شعْرٌ رائع، ولا تكون فيه قصيدتان، بل يكون كله قصيدة واحدة».(3)

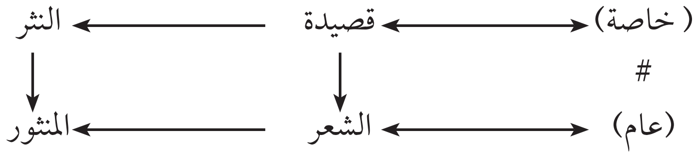
وبكل تأكيد، فإن هذه القصيدة تُؤَلِّفُ بين الغَثِّ والسمين، حتى لا سبيل إلى قَبول هذا ودفع ذاك، فيتسرب الرديء إلى الأذواق بشفاعة الجيد، ويَنْدَسُّ القبيح تحت عَباءة الجميل، فَيُخْدَع المتلقي أو يُحْرَجُ.

وأمام هذه الوضعية تبدو العودة إلى المفاهيم السابقة التي أوردها عز الدين المناصرة أمرا مطلوبا، لاستخلاص ما يناسب هذا الشكل، وإنْ ببعض التنازلات والتجاوزات. ولا نرى، تبعا لما تقدم من القول في التمييز بين الشعر والقصيدة، أنسبَ من مصطلح «الشعر المنثور».فهذا المصطلح يقترب بدرجات كبيرة من «قصيدة النثر»، وهو في الوقت نفسه أشمل منه وأكثر إبرازا

1. قصيدة النثر: إشكاليات التسمية...، مرجع مذكور، ص 80.
2.انظر: مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، مجلة فكر ونقد، ع 18، ص 65/ 66.
3. أحمد درويش، متعة تذوق الشعر، ص 289.

لطبيعة التَّحَقُّقات النصية. فالشعر هو الشكل العام الذي يستوعب أجناسا عديدة قد تكون مُفارِقَة للقصيدة، والنثر/ المنثور صفة دالة على طبيعة هذه الكتابة مهما تَخَلَّلَتْهَا لحظات شعرية، فالنثرية هي المُوَجِّهُ والمهيمن دائما في هذه الكتابة.

إن الشعر المنثور لا يقطع شجرة النسب مع قصيدة النثر، كما أنه لا يَضِيقُ على احتواء كل مقومات هذا الشكل من الكتابة باعتبار الشمولية التي يتميز بها طرفاه: الشعر – النثر؛ ولذلك يمكن تعويض مصطلح «قصيدة النثر» بمصطلح «الشعر المنثور» مع بعض التحويلات:



لكن هل محاولة تجاوز إشكالية التسمية تقطع دابر الأسئلة المتناسلة حول مسوغات تجنيس هذه الكتابة؟

لا يبدو أمر التجنيس متيسرا ولا سهلا، نظر للجمع بين أعناق المتنافرات على مستوى المفاهيم والمقومات الفنية التي يقوم عليها هذا الشكل الأدبي. وأمام هذا الاستعصاء، بدأت بعض الأصوات تدفع في اتجاه خلق منطقة وسطى تستوعب هذا التناقض في طبيعة ومفهوم هذا الشكل، وإن بنبرة لا تخلو من السخرية واللَّمْز. قال أحمد درويش ساخرا: «نجد أنفسنا أمام امرأة حَلَقَتْ شعرها وشوَّهت ملامحها لِنُشْدَان خصائص الرجولة فلم تصل إليها، أو أمام رجل رَخْو رَقَّقَ صوته وتَثَنَّى في مِشيته بحثا عن خصائص الأنوثة. ولن يجد كلاهما نفسه إلا في دائرة الجنس الثالث»[1].

أعتقد أن المسافة الفاصلة بين الرجولة والأنوثة لا يشغلها إلا الخُنثى، حيث كل العاهات كامنة في تركيبته، وكل النقائص مُلْتَئِمة في جسده وأعماقه. واقتراح وصف: «الجنس الثالث» الذي نادى به أحمد درويش سابق عليه، فقد أثبت عز الدين المناصرة هذا الخيار ضمن الأسماء الواردة سابقا، إضافة إلى صفة الخنثى. وهذه اقتراحات لا تعدم الكثير من الوَجاهة نظرا لما يختزله هذا الشكل من مُفارقات ونواقص.

بينما يَكُفُّ فريق آخر عن هذه المغامرة في التسمية والتجنيس، مُكْتفيا بوصف الكتابة ومحاولة ردها إلى أحد أمرين. قال محمد العمري:»وتصوري أن ما يُنْجَزُ في هذا القطب (يعني تغييب العروض باعتباره بيتا وشطرا وتفعيلة) لا يعدو أحد أمرين: إما أن يكون الخروج من إسارِ العَروض دخولا في إِسار السجع والازدواج المُخَزَّنِ من تلاوة القرآن والنثر العربي، فَيُعَوَّضُ الوَزنَ

1. خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية، ص 125.

بالموازنات الصوتية التَّسْجيعية والتَّرْصيعية، وإما أن يسقط في نثرية، أي في نثر شعري تصويري جميل، ولكنه ليس شعرا بسبب الحدس وأفق توقع المتلقي الحديث. أما في غير هذا فأجدني حائرا وحسب، أَرْقُبُ بحسن نية ردود فعل القراء وبعدها أبدأ في عملية الوصف».[1]

يتضح من خلال الإحاطة البسيطة ببعض القضايا الأكثر تداولا وسخونة، المتصلة بقصيدة النثر، أن هذه القصيدة هي الوقود المَطْلي بكل أسباب التوقد والاشتعال. وهو أمر طبيعي ما دامت هي الشريك الوحيد (الملفت للانتباه) لقصيدة التفعيلة، بل الرهان الموصول «لإنقاذ الشعر»، ولو عن طريق التوهم الذي يصبح فيه التخمين معادلا للحقيقة أو مرادفا لها، ويغدو إثبات الباطل نِدّا لنفي الحق. ويصبح الجمع بين أعناق المتنافرات انسجاما وضرورةً في زمن الإفلاس لجبر الخواطر التي لا تزال مهووسة بانتمائها العربي. فالوهم هو الشرارة والجذوة المنبعثة من القَبَس النوري الذي يَعِدُ به كل حداثي في زمن التِّيه، حتى وإن كان مشكوكا في شاعريته إن لم نقل محسوما في أمر نُضوبه[2].

وقد أثارت هذه القصيدة ما لم يثره غيرها من اللِّجاج والخصومات العنيفة بين المهتمين بالظاهرة الشعرية العربية المعاصرة، حتى إن رَئيف خوري التبس عليه الأمر في تصنيف هذا الشعر أو قبوله لَمَّا امتد إليه النثر وغمرته التقريرية الجافة التي لا ماء فيها ولا رونق. قال: «إن من هذا الشعر ما هو النثر، لا يختلف عنه إلا بطريقة التصنيف في الكتابة، ولو جاز أن نتسامح في أمر الشعر هذا التساهل لَلَحِقَ بالشعر كلام كثير، بل أكثر الكلام»[3]. ليخلص في الأخير إلى القول: «إن بعض أصحاب الشعر الذي يسمى حديثا درجوا على أن ينظموا بالعربية شعرا كأنما يُتَرْجِمون عن لغة غربية».[4]

فماذا لو رُوِيَ هذا «الشعر» على مسمع ابنِ الأعرابي الذي عَلَّق على شعر أبي تمام، وهو فحل من فحول الشعر العربي القديم، بقوله: «إن يكن هذا شعرا فما قالته باطلا»؟!...

1. نفسه، ص 125.
2. متعة تذوق الشعر، مرجع مذكور، ص 292.
3. مسالة الإيقاع في الشعر الحديث، مرجع مذكور، ص 65.
4. نفسه، ص 58/ 59.

المصادر والمراجع

أ. الكتب

- أحمد درويش، متعة تذوق الشعر: دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للتوزيع والنشر، القاهرة، ط 1/ 1994.
- تاج السر الحسن، الابتداعية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط 1/ 1992.
- خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1/ 1995.
- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1/ 1986.

يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دون تاريخ.

ب. المجلات

- فكر ونقد، المغرب، ع 18/ أبريل 1999 - ع 37/ مارس 2001.
- مجلة نزوى، سلطنة عمان، ع 29 يناير 2002.

قراءة في كتاب

كتاب «الفكر الأدبي العربي» لسعيد يقطين: إضاءة منهجية

السعيد أهرو[1]

أزعمُ بادئَ ذي بدءٍ أن الكتبَ العظيمة هي الكتبُ التي أُودِعت فيها المناهجُ العظيمة لا الأفكارُ العظيمة؛ فسيبويه مثلا لم يختص بأفكار نحوية في الكتاب اختصاصَ أصالة؛ إذ علمه ثمة هو علم أستاذه الخليلِ بنِ أحمدَ كما هو معروف، ولكنه اختصَّ بمنهج عظيم جعل من الكتاب نسيجَ وحدِه، وصيَّر أمثاله من الكتب عِيالا عليه؛ إنَّ الخليلَ أنحى الرجلين حقّا، لكنَّ سيبويه أنهجُهما. وخذْ مثالا آخرَ، لا أراه يعْزُب عنك، وهو مثال الشافعي، مصنِّفِ كتاب الرسالة، الذي هو يعسوبُ كتب الأصوليين، وقد جاء فيه بالحلال والحرام، مثلما يجيء بهما أيُّ فقيه، لكنه صنع لذلك منهجا هو برأيي من غرائب المناهج، بل هو لغز الأمة المنهجي! فعظُم هذا الكتاب بعِظَم منهجه، ولولا ذلك لم يؤْثَر هذه الأثرةَ العجيبةَ المعروفةَ عنه.

المنهج هو آلةُ الكتاب المولِّدةُ لحركة المعرفة فيه، وقد قُلْتُ حركةَ المعرفة، ولم أقلْ ذاتَ المعرفة؛ لأن المنهج لا يصْنع المعرفةَ، وإنما يصنع حركتَها، ولهذا لا تزال أفكارُ الكاتب ما قبل المنهج[2] ساكنةً نازعةً بالشبه إلى مجال الأفكار المشترك أكثرَ من نزعتها إليه هو، وإن قدَح لها من ذهنه، وأورى لها من خاطره؛ فإذا أقام المنهجَ على سوقه، تحرَّكتْ تلك الأفكارُ عنده بعد سكونها، وانتسبت إليه بعد غربتها؛ وعلى مِساس من هذا المعنى قولُ الجاحظ: «وإنما يُتفاضل بالبيان والحفظ، وبنسق المحفوظ، أما المعرفة فنحن فيها سواء»[3]. المنهج إذًا آلة الكتاب المعتملةُ فيه، فإذا دارتْ دورانَها، جرتِ المعرفةُ جريانَها، والعكس بالعكس. أما إذا دارتْ، وفيها ضُعف، كانت حركة المعرفة منها كمثل حركة المقيَّد المقرَّن في الأصفاد؛ ولهذا كم ترى من الكتب المغلولة التي لم تغن عنها كفايتُها من

---

1. نقلا عن محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 341.
2. نفسه، ص 341.
3. أستاذ الأدب، الكلية المتعددة التخصصات، آسفي.

المعرفة شيئا؛ إنها لَمَّا أبطأت بها مناهجُها لم تسرع بها معارفُها! فما أشبهها وهي في عديدِ الأفكار دون عُدَّة المنهج بحال النعمان بن المنذر في هجاء عبد القيس بن خِفاف البُرجمي له بقوله[1]:

يجمَع الجيشَ ذا الأُلوفِ ويغزو ثـم لا يــرْزأُ الـعـدوَّ فتيلا

لقد مهَّدتُ بهذه المعاني لأتخلَّص إلى القول إنَّ كتابَ «الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق[2] للدكتور سعيد يقطين» كتابُ منهج فوقَ أن يكون كتاب رأي، على وجاهةِ آرائه وأصالتِها؛ يَعْرفُ ذلك من لم تَصْرِفه أعيانُ الأفكار عن تتبُّع تيار حركتها، وهو التيار الذي يؤزُّه المنهج من ورائه أَزًّا. فما هي معالم هذا المنهج؟ وما هي أوصافه؟

يختطُّ منهج كتاب الفكر الأدبي العربي خطةً عامة، من دونها خططٌ خاصة، أو قل على سبيل الترويج لمقولتنا: المنهجُ الآلةُ.. إنه يدور دورة كبرى تتداعى لها من بين يديها دورات صغرى؛ كمثل ما تتداعى دورات التروس في دولاب الساعة.

أولا. دورة المنهج الكبرى

تعمل هذه الدورةُ عملَها من خلال تخطيط أبواب الكتاب وفصوله ومباحثه وما يتخلَّلُها من المقدمات الممهِّدة والخواتيم التركيبية؛ إنها تحدُّ للمضامين المعرفية حدودَها الطبيعية، وتدحو لها من محل الكتاب ما يسعُها، وتوسِّد لها وسادَها الموضوعي، من غير تقحيم أو دخول فُجاءة؛ فالنكيثةُ التقحيمُ؛ كما قال الشاعر أبو داود الإيادي[3]، ومعنى قوله إنَّ الخطةَ الصعبة هي الدخولُ في الأمر فجأةً بلا روية؛ وخطة هذا الكتاب خطة سهلة مبسوطة، تُدرج المضامين في مدرج نسق منطقيٍّ تراكميٍّ منتج؛ بحيث يَنشد المتقدِّمُ منها غايتَه فيما يخلُفه من بعده، ويستند هذا الخالَفُ المتأخِّر إلى ما تقدَّمه من تلك المضامين استنادَ السقف إلى قواعده؛ وهكذا دواليك حتى يبلغ الكتاب تمامه.

دار المنهجُ دورتَه الكبرى في كتاب الفكر الأدبي العربي، فأقامه على ثلاثة أبواب متكاملة، يُولج إليها من قِبَل تمهيد موسوم بعنوان: منعطف أدبي جديد، ويُخرَج منها إلى جريدة المصادر والمراجع؛ وطليعةُ هذه الأبواب بابُ: الفكر الأدبي الغربي/ تشكلات وتصورات، وتحته ثلاثة فصول؛ وواسطتُها بابٌ اتخذ العنوان التالي: في الرؤية النقدية العربية، ويردِف عليه بابٌ آخر جانسه في تركيب عنوانه؛ إذ وُسم بعنوان: في الممارسة النقدية العربية؛ بل وجانسه في عدَّة من فصوله،

1. ما قبل المنهج مرحلة هامة من مراحل منهج محمود محمد شاكر في تذوق الشعر، راجع رسالته العجيبة: في الطريق إلى ثقافتنا.
2. كتاب الحيوان، الجزء الرابع، تحقيق: عبد السلام محمد هارون،دار الجيل، بيروت، 1996، ص 82.
3. المرجع نفسه، ص 379.

حيث اشتملا معا على خمسة فصول كاملة لكل واحد منهما على حدة؛ وقد حُدَّتْ هذه الضميمة من الفصول في كل باب بمقدمة افتتاحية وخاتمة تركيبية.

لقد ضَمِنَتْ هذه الدورة المنهجية المحكمة للدراسة مجالها المعرفي الضروري، الذي هو المناط الأمثل لكل دراسة على شاكلتها، حتى إذا رامها جاسوس العيوب البنائية لم يجد فيها مغمزا يغتمزه؛ فقد أصلتْ تصورَها للفكر الأدبي من خلال استطلاع نقديٍّ لثلاثِ تجاربَ غربية، ليس للدارس وراءها من مجال، وهي التي يصدُق عليها المثلُ العربي: كلُّ الصيدِ في جوْف الفرا[1]؛ وهذه التجارب هي: التجربة الفرنسية، والتجربة الإنجليزية، والتجربة الألمانية؛ ولذلك أَفْضَتْ هذه الدراسة إلى البابين الآخرين إفضاءَ قدرةٍ ونزاهةٍ؛ فكشفتْ في الباب الأول عن الرؤية النقدية العربية، وخاضتْ في الباب الثالث غِمار الممارسة النقدية العربية، مستوفيةً من خلال مباحث تلك الرؤية معظمَ المطالبِ النظرية، ومن خلال مباحث تلك الممارسة معظمَ المطالبِ التطبيقية، مستبرئةً بفضل هذه المراعاة الفاضلة لذمَّتِها العلمية، متقيَّةً من اللائمة النقدية؛ فهي كما قال الشنفرى:

يبيتُ بمَنجاةٍ عن اللَّوم بيتُها　　　　إذا ما بيوتٌ بالمَلامة حلَّتِ

إن منهجا بهذه الإحاطة وهذا الطموح لَيُشكِّل محكًّا لمنتهجه؛ لأنه يُلزمه القَدْرَ من الاستقصاء، الذي ربما كَلَّ به ذراعُ القويِّ، وضاق به ذَرْعُ الأرْيحيِّ! وقد وجدنا سعيد يقطين باحثا حَمولا لما اعتقدَه من هذا العَقد المنهجي، ومما يشهد على ذلك الجمهرةُ الحافلة من المصادر التي رجع إليها من أجل تأصيل قضيته وتفصيلها والإشهاد عليها؛ حيث سلكَ مسلك العزم، لا مسلك الرخصة، وحسْبك من ذلك أن تُطالع القسمَ الثاني من الكتاب، لتجدَ توسُّعا مخلصا في استدعاء الأسماء النقدية العربية من مختلف العقود التي تلت عصر النهضة، ومن مختلف المدارس. ولولا هذا الكدْحُ البحثيُّ في كتاب الفكر الأدبي العربي، لكانت دورتُه المنهجية الكبرى كدورة رحًى خاويةٍ تُسمَع جعجعتُها، ولا يُرى طِحْنُها!

ثانيا. دورات المنهج الصغرى

هذه الدورات المنهجية هي أخصُّ قُوى تحريك المعرفة؛ وتبدأ عملها بعد أن تكون هذه المعرفة قد استقرت في مجاريها، وذلك على إثر عمل الدورة المنهجية الكبرى؛ فتتنافسُ في ذلك التحريك تنافسَ تنمية وإنتاج، وقد انتظمتْ كل واحدة منها في نظامها، وانتصبتْ في نصابها، وذلك في سياق من الترافد والتكامل. ومن بين هذه الدورات المنهجية التي نعتني بالفحص عنها داخل كتاب الفكر الأدبي العربي، دورة الدِّلالة، ودورة وسائل التحرير، ودورة الاصطلاح.

1. منشورات ضفاف، بيروت، 2014.

أ. دورة الدلالة

وصفُ دورة الدلالة بالصغر هو تقدير اقتضته الأوضاعُ الاصطلاحية لهذه الورقة، لإرادة التمييز بين الآثار المنهجية المختلفة في الكتاب، وإلا فإنها دورة متناهية في الكبَر، بالنظر إلى مسؤوليتها المطلقة في إفصاح هذا الكتاب عن نفسه، ثم هي من خلال ذلك تستوعب معظم الدوران المنهجي، ولاسيما دورانُ وسائل التحرير ودوران الاصطلاح؛ فهما يؤولان، في إطار الخصوصية المنهجية لكل منهما، مآلا دلاليا محضا، من حيث يهدفان معا إلى نقل حركة الدلالة إلى شوْطها الطلْق الذي هو رسْم الحركة في مضمار تحرير العلم[1].

يَستدلُ كتاب الفكر الأدبي العربي بنمطٍ قاصد من الدلالة؛ حيث يعتدل بين خطة التحرير العلمي البلاغية التي تجمع، إلى الإرادة الموضوعية في المعاني، إرادة بيانية في الألفاظ، وبين خطة التحرير العلمي الإبلاغية التي شغلتها حقائق المعاني عن حقوق الألفاظ، حتى كادت أن تتناول منها كمثل ما يتناول حاطب الليل من الأعواد في حبله[2]؛ فنمط هذا الكتاب، في اعتداله بين هذين الخطتين، يريد للألفاظ من الإرادة ما يُبقي عليها وقارَها اللغوي، ويريد للمعاني من الإرادة ما تَحفظ به أغراضَها؛ وعلى ذلك دارت الدلالة دورتها، فنشطتْ في منشط من الحركة الأسلوبية، وقد تناسبتْ مبانيها ومعانيها على قَدْرٍ وسَط، لا هو قدر الخصاصة ولا هو قدر الفضول، وتلاءمت روابط نسيجها في وصلها وفصلها، وأُبرمت عبارتُها على حبل من الحقيقة العلمية لم يعْلَق به ما يوجب التأويل، إلا قليلا من الاختيارت الدلالية الغريبة؛ وربما كان الفحص عن هذه الاختيارات عملا مفيدا؛ لأنها - ليت شعري - إنْ أغربتْ على النمط الدلالي الأصلي قد لا تُغْرِبُ على منهج الدوران الدلالي، فلعلَّها منه بسبيل، أو قل: إنَّ إغرابَ الدلالة على أملٍ من أن يقتضيه المنهجُ كما اقتضى من قبْلُ إعرابَها.

لئن استقرَّ عمودُ صورة الدلالة في كتاب الفكر الأدبي العربي على حال تعبير الفكرة النقدية بالعبارة المقبولة على سمْتها، المأمونة على غرضها، فإن من دونه وضعا دلاليا محدودا يخالف إلى جهة البلاغة والتأويل، وذلك من خلال بعض الاستعارات والمبالغات؛ كقول الكاتب: «فهناك المتحمس لها حتى النخاع، وهناك المتهجم عليها حتى الثمالة»[3]، وقوله: «كتب تسوِّد أنهار

1. كتاب الحيوان، مرجع مذكور، ص 123.
2. من أمثال العرب، والمقصود به أن الرجل تكون له حاجات، منها واحدة كبيرة؛ فإذا قُضيت تلك الكبيرة، لم يبالِ أنْ لا تُقضى باقي حاجاته.
3. للغة مضماران: مضمار تحرير (العلم)، ومضمار تحبير (الأدب)، وكلاهما ينقل حركة الدلالة إلى طلق من شوطها أعلى من شوطها الأصلي.

العالم»[1]، وقوله: «قبعة العالم وعمامة الشيخ»[2]، وقوله أيضا: «عالِم يتورى وراء جبة ناقد»[3]. وكذا من خلال بعض المستطرفات التركيبية؛ كمثل ما استطرفه الكاتِب من هذه العبارات: «التيه النقدي»[4]، و«التجريب المنهجي»[5]، و«خطابات منبتة»[6]، و«التطور المحجوز»[7].

وتأوي هذه الأقلية الدلالية إلى مأواها البلاغي التأويلي أيضا على يد بعض المقتبَسات من الكلام المأثور؛ كقول الكاتب: «خطاب الويل والثبور وعظائم الأمور»[8]، وقوله: «فهم يؤكدون أن أفكارهم السابقة، إن كانت عندهم أفكارٌ فعلا، قد بليت، ولم تعد صالحة. أما الزَّبد فيذهب جُفاء»[9]، وكذا على يد بعض الاختيارات النادرة في الاشتقاق؛ كاختيار الكاتب صيغة «سؤالات»[10] عوض الصيغة المشهورة، وكذا على يد بعض التهكمات؛ كقول الكاتب: «فالبنيوية، كما تدوولت في الدراسات العربية، منهج نقدي، مثل الدراسة الاجتماعية للأدب، يركز على الشكل، ويهتم بالبنيات الداخلية للأدب، وكفى الله النقاد وجع الدماغ»[11]، أو كما في عبارته الطريفة: «نزعات مُتَقَّفِيَّةٌ»[12].

إن مِنْ منهج هذه البلاغة، في الكتاب، التماسَ النزْر اليسير منها، الذي هو بقَدْرِ) حُسوة الطائر؛ وذلك لصيانة الطراز الدلالي الأصلي، الذي يتحامى كل ساعية بين يدي التأويل، ولولا هذه المخافةُ المنهجية لقدَّرتُ أنه يطوف بالكتاب طائفٌ كريم من البلاغة، لما أعلمُه من نَفَسِ الكاتب الطيِّب فيها، فحسْبُه من ذلك عنوانه العجيب: فكرنا الأدبي: هل يتشكَّل أم تأكل الطير من رأسه؟![13]

1. كأنَّ عبد الله العروي قصد هاتين الطريقتين عندما قال: «فرَسخ في الأذهان أن كل ما هو فلسفي/ علمي ركيك، وكل ما هو أدبي/ فقهي بليغ»؛ حتى قال عن الأسلوب الفلسفي: «إن واضعه كتبه بلغة أعجمية، أو لأن ناقله لم يجتهد ليفهمه على وجهه، فيفرغه في عبارة واضحة مستقيمة». كتاب: الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001، ص 13- 14.
2. الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، ص 196.
3. نفسه، ص 196.
4. نفسه، ص 187.
5. نفسه، ص 268.
6. نفسه، ص 161.
7. نفسه، ص 183.
8. نفسه، ص 343.
9. نفسه، ص 167.
10. نفسه، ص 12.
11. نفسه، ص 307.
12. نفسه، ص 119-192.
13. نفسه، ص 56.

قد يكون من مراد المنهج من هذه الأقلية البلاغية أن يُنفَّس بها على الكتاب والكاتب معا، فربما كان لطول مُكْثِ الدلالة في نِصاب النص والحقيقة ثِقَلٌ وتحريج، ولهذا كانت تجيء بعضُ المعاملات البلاغية في آخر المباحث والفصول؛ أي في مواضع بلوغ ذلك النصاب غايتَه. بيد أنَّ أعظمَ مرادٍ منهجي من هذه المعاملات هو مرادُ الإفضاء من خلالها إلى معان خاصة يضّنُ بها سعيد يقطين إلا على مَنْ بَذَلَ من وَرِقِ التأويل ثمنَها، ومن ذلك معانيه المخبوءة تحت الأقوال البيانية التالية:

أولُها، قوله عن الحداثة: «فهناك المتحمس لها حتى النخاع، وهناك المتهجم عليها حتى الثمالة»؛ فههنا كلامٌ من تحته كلامٌ آخرُ؛ مؤدى الكلام الأولِ، برسْم الحقيقة، هو انقسام الموقف من الحداثة إلى متحمس لها ومتهجم عليها، ومؤدى الكلام الثاني، برسم التأويل، هو ميل الكاتب إلى فئة المتحمسين، وميله عن فئة المتهجمين؛ وذلك لنسبته الفئة الأولى إلى العصبية الإيجابية، من خلال الدلالة عليها بمُلائم من ملائماتها، وهو النخاع، ونسبته الفئة الثانية إلى السكرة والغشية، من خلال الدلالة عليها بملائم من ملائماتها، وهو الثَّمالة؛ وإلا فلِمَ جعل الكاتبُ المتحمسَ صاحبَ حميَّة وعنجهية، وجعل المتهجمَ صاحبَ عربدة وسمادير؟![1]

ثانيها، عبارة: التيه النقدي؛ التي نؤوِّلها على معنى استشراف الكاتب خروجَ النقد من أزمته بعد زمان مقدَّر من سلوك الطرق المسدودة؛ وقد روعي في هذا التأويل وحيُ كلمة تيه إلى خبر خروج بني إسرائيل من الصحراء بعد أربعين سنة من الضلال فيها، على تقدير أن النقد سيخرج من أزمته؛ كما خرج القوم المذكورون من تيههم. وقد أطمعَ في هذا التأويل فعلُ قَرْنِ الكاتب النقدَ بالتيه؛ حيث رجح الظنُّ في كونه يريد من عبارته فوقَ ما تفيده ابتداءً.

ثالثُها، جمْع: سؤالات[2]؛ وفي الاختيار بين الأساليب المتقاربة بلاغةٌ مقصودة؛ وذلك كالاختيار بين التنكير والتعريف، وبين التقديم والتأخير، وبين الجموع المختلفة؛ وعلى هذا، نرجِّح أن ليقطين مغزًى ما من وراء اختيار جمع المؤنث السالم: سؤالات دون جمع القلة: أسئلة، الذي هو الجمع الجاري على الألسنة؛ ونؤوِّل هذا الاختيارَ على إرادة الكاتب معنى الكثرة؛ وذلك من خلال قرينة زهده في جمع القلة، وعلى إرادته معنى الخَصْب؛ وذلك من خلال قرينة طلبه جمعا أنثويا، وهذان المعنيان يوافقان منهجَ الكتاب في استشكال القضايا، وهو منهج وفرة السؤال ونجاعته؛ كما سيأتي بيانه في مبحث دائرة وسائل التحرير الذي نخرج إليه الآن.

1. نفسه، ص 203.
2. نفسه، ص 31.

ب. دورة وسائل التحرير

ماذا يعني قول العلماء: تحريرُ العلم؟ أليس يعني أن هذا العلم وقَع في رقٍّ من نوع ما؟ أليس يعني أنه علم مكبول؟ فإذا كان كذلك، فما هو يا ترى رقُّهُ؟ وما هو كِبْله؟ أقول، عطفا على ما تقدم من دعوى هذه الورقة، إنه لا يسترقُّ العلمَ إلا ضعفُ المنهج أو فقدانُه؛ وعلى ذلك، يكون تحريرُ العلم هو إخراجُه من حِجْرِ اللامنهج إلى سَعَة المنهج وحركته؛ أو قلْ باختصار: إن تحرير العلم هو تحريكه.

ولا بد لهذه الحركة المنهجية من وسائل لتصريفها، وهي كثيرة في كتاب الفكر الأدبي العربي، وسأختصرُ فأقتصرُ منها على بعضها مما كان لهذا الكتاب به عنايةٌ خاصةٌ، أعني: وسيلة الاستشكال، ووسيلة التركيب.

فأما وسيلة الاستشكال، فهي من مُهمَّات وسائل كتاب «الفكر الأدبي العربي»؛ لإيثاره لها، ولتوسُّعه في استعمالها، فلا تكاد تُفتقد، ولَاسيما في المواضع التي تُؤَسَّسُ فيها قواعدُ الأفكار؛ إذ للأسئلة هناك عملٌ كعمل رافعة البناء؛ ففي تلك المواضع، إلى جانب بعض مواضع استشراف الأفكار في نهاية المباحث والفصول، ينْشَط الاستشكال كلَّ منشط، وقد أحكمَ طريقة الاستفهام، ورادفَ الأسئلة بعضها على بعض على سبيل التأليف لشبكته، والإصابة لغرضه؛ فعلى هذه الهيئة ملأ الاستشكالُ الكتابَ حركةً، غير أنه قد يتخذ بعضَ الهيئات الاستثنائية؛ كأنْ يقعَ في نصِّ عنوانٍ ما؛ كالعنوان الآتي: لماذا نسقية القراءة؟[1]، أو أن يندرجَ في نمط تخيليٍّ من الدلالة؛ كما في قول الكاتب: «لو سألنا أي ناقد عربي مشهور ومعروف بنشاطه النقدي: ما هي حدود نشاطه النقدي؟ وأين يبدأ الباحث-المنظر لديه؟ وما هي علاقته بالناقد وبالمدرس؟ وأين ينتهي كل دور من هذه الأدوار؟ لما أعار لسؤالنا اهتماما. وحين نطرح السؤال نفسه على صبري حافظ، فإننا نجده يجيب»[2]. وليس الاستشكال في هذا الكتاب مجردَ وسيلة معتملة، وأداة مشتغلة، بل هو، فضلا عن ذلك، وعيٌ متنبِّه يعبِّر عن نفسه من حين لآخر؛ كما في قول الكاتب: «لا بد لنا أولا من التنبيه إلى ضرورة معاينة نوع الأسئلة التي نطرح، لتبيُّن مدى مشروعيتها، وضرورتها أو لا؛ وذلك بناء على أن كيفية طرح السؤال تبين لنا طبيعة الإشكال، والمراد منه...»[3]، وكما في قوله أيضا: «إن المشتغل بالإبداع الأدبي العربي، سواء كان مبتدئا أو محترفا، مطالَب بطرح هذا النوع من الأسئلة، وعليه أن يحاول الإجابة عنها من خلال إمكانية تأطير عمله ضمنها لضمان تواصل جيد مع المتلقي، الذي نعول دائما على

1. السمادير: ما يتراءى للإنسان من ضعف بصره عند السُّكْر من الشراب وغَشْيِ النعاس والدوار.

2 - الفكر الأدبي العربي، ص 119-192.

3. الفكر الأدبي العربي، ص 170.

ذكائه بدون بذل أي جهد لوضع ضوابط لذلك. نجد من بين هذه الأسئلة: ما هو نوع الاشتغال بالأدب؟ وما هي طبيعته؟ وما هو الإطار النظري الذي يؤطره؟...».[1]

وأما وسيلة التركيب؛ فللثِّقةِ في أن بعضَ التفاريقِ تجدي بالتركيب نفعا، كالدواء لا يكون دواءً إلا بأن تُركَّبَ أخلاطُه؛ فقد حَفِلَ بها هذا الكتاب، وأوْسعَ لها؛ حيث كان يتناول بها كلَّ مادة علمية من موادّه، استوْفتْ تصورَها وتصديقَها؛ من أجل أن يَنسخَ منها نُسخةً صغرى، هي من القِصَرِ بحيث تُقرأ في مدة كمدة رفع الآذان؛ وذلك أن التركيب يضمُّ إليه ما تفرَّق من حقائقها، ويصلَ بينها بصلة الإلصاق بعد أن كانت تتصل بصلة تداعي الأفكار الطويلِ حبلُها، حتى إذا أخرجَتِ القراءةُ القارئَ إلى هذا التركيب، تجدَّد له ذكر تلك الحقائق، وتأكَّد عنده مرادُ المؤلف فيها؛ إذ التركيبُ ينقلُ هذا المرادَ نقلا صريحا، أما إذا وقع عليه القارئُ المتصرِّفُ في القراءة بالاجتزاء، الراضي منها بالتصفُّح، فإنه يستفيد منه قَدْرا مقبولا من الفائدة.

هذه هي الصورة الأصلية للتركيب في كتاب الفكر الأدبي العربي، وأمثلتُه فيه شُرَّعٌ[2]، بيد أن للتركيب في هذا الكتاب صورا أخرى غيرَ أصلية، وهي ثلاثُ صور؛ فأما الأولى، فهي صورة التركيب الجزئي[3]، الذي يكون في خضَمِّ المادة العلمية، وهو نوع من تقريب الأفكار وترتيبها. وأما الثانية فهي، صورة التركيب المبياني[4]، وهو التركيب الذي تنشئه الجداولُ التوضيحية والخطاطاتُ التقريبية. وأما الثالثة، فهي الصورة التي يمكن تسميتها بصورة التركيب الرمزي، وهو تركيبٌ مستفاد، على نحوِ تأويليٍّ، من النصوص المختارة التي وُشِّحت بها صدور جميع أبواب الكتاب، وصدور بعض فصولِه[5]؛ ذلك أن هذه النصوص تستبِق بشطر من المعاني الأساسية التي هي موضوعُ تلك الأبواب والفصول، فتُلمِع إليه عند أعتابها من قبل أن يُدخل إليها؛ فهي أشبه ما تكون بتقنية «فلاش فوروَرد» السينمائية[6]، التي يعمد بواسطتها المخرجُ إلى جعْل لقطةِ ذُروةِ الفيلم أولَ لقطاته، على سبيل الاستباقِ المرادِ به التشويقُ لهذا الفيلم، ومن أمثلة التركيب الرمزي في الكتاب نص أندريه مالرو: «التراثُ لا يُنقَل ولكنه يُستفتح»[7]، الذي نُصب، كمثل علامة على

1. نفسه، ص 237
2. نفسه، ص 169.
3. نفسه، ص225.
4. صفة الأسماك عندما تُطلُّ من اللُّجة برؤوسها، وقد كَنَّيْتُ بها على معنى الكثرة والظهور؛ وهي مقبوسة من قوله تعالى: ﴿إِذْ تَأْتِيهِمْ حِيتَانُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعًا﴾. سورة الأعراف، الآية 163.
5. أمثلته مبذولة في الكتاب.
6. أمثلته مبذولة في الكتاب.
7. وبالتحديد الفصلان: الخامس من الباب الثاني، والثاني من الباب الثالث.

طريق، بين يدي الفصل الثالث من الباب الثالث، مستبِقا بما يشبه الخلاصةَ التي تختصر بعض معانيه المقصودة.

ج. دورة الاصطلاح

لم تصغُر هذه الدورةُ المنهجية من قِلَّةٍ أو ذِلَّةٍ، وإنما صغُرت على كبَر، كأنها موصوفةُ الشاعر في قوله:

داهيةٌ قد صَغُرتْ منَ الكبر   طويلةُ الإطراق منْ غير خَفَر

أو قل: إنها دورة تصغر وهي كبيرة؛ وذلك لأن صغرَها مجرَّدُ وصفٍ اقتضاه الإجراءُ المتَّبَعُ في هذه المقالة. وتضطلع هذه الدورة بشطر عظيم من الحركة المنهجية العامة لكتاب الفكر الأدبي العربي؛ إذ تستحوذ على معظم حركة دلالته، لما هو معلوم من كونها سوادَ مادة هذه الدلالة. إنَّ المصطلحاتِ من أقوى وسائل التحريك التي حُرِّر بها العلمُ في هذا الكتاب، وسُرِّيَ بها عنه بفتح أقفاله؛ أوَ ليست تسمى بالمفاتيح؛ مفاتيحِ العلوم؟!

إن الكلام عن اصطلاحية هذا الكتاب يذكِّر بحيثيةٍ خاصة باصطلاحية كاتبه في جميع كتبه، منذ: القراءة والتجربة[1]، وهي أن سعيد يقطين من النقاد الذي يتحلَّون بمسؤولية اصطلاحية، وَقليلٌ مَا هُمْ! لذلك فهو يشاحِح على المصطلحات نفسَه، على سبيل النقد الذاتي، قبل أن يشاحح عليها شركاءَه في مجال تداول المصطلحات الأدبية، على سبيل النقد الغيري، ولنضرب مثلا على هذه المشاحة الاصطلاحية النقدية[2]، وهو مثال مصطلح حداثة؛ فمن المعلوم أنه من المصطلحات التي تُحْفِظ هذا الناقد، فكان إذا استعمله، لَزَّهُ بين مزدوجين! بل لقد تعهَّد في إحدى مقالاته بأنه لن يكُف عن مشاحَّتِه فيه، حتى يُصار في أمره إلى رِشدة، وهو باق على عهده في كتابه هذا الذي بين أيدينا، فما برح المصطلح المذكور مقرَّنا فيه بقيد علامة الحصر![3]

إنَّ ما يمكن أن أسميه: الحصر الاصطلاحي هو منهج في كتاب «الفكر الأدبي العربي»، يُعبِّر عن المشاحة التي يراد بها خدمةُ المصطلحات الأدبية، وتنظيمُ مجال تداولها، وتنظيفُه! ومن أمثلة هذا

1. رسمُه الأعجمي هو: Flash Forward.
2. الفكر الأدبي العربي، ص 275.
3. موضوع بحثي لنيل الإجازة هو دراسة مصطلحات هذا الكتاب، وكان بإشراف الأستاذ الدكتور: محمد خطابي، برسم الموسم الجامعي: 2000-2001م.

الحصر حصرُ مصطلح النقد الثقافي[1]، ومصطلح النهضة[2]، ومصطلح نقاد الأدب[3]، أو الناقد الأدبي[4]، وغيرها. وقد أمعن الكاتبُ في المشاحة على هذا المصطلح خاصةً، فلم يكتف بحصره، بل تحدَّث عن مأزقه، وأورد في موضعين اثنين كلاما لياكوبسون في المعنى نفسه. وتختلف هذه المصطلحات المحصورة في نوع المشاحة؛ فبعضُها علَّةُ المشاحة فيه لفظُه، وبعضُها علتُها فيه مفهومُه، وبعضُها علتُها فيه سوءُ تناوله.

ولا يقتصر الحصر الاصطلاحي في كتاب الفكر الأدبي العربي على المشاحة؛ فهو يُستعمل أيضا للتعليم على المصطلحات التي يقترحها الكاتب، وعادتُه فيها أن يقدِّم بين يديها بقوله: ما أسميه/ أو ما يمكن أن أسميه/ أو ما أسميناه/ أو سنسمي كذا بكذا، ومن بين هذه المصطلحات: مصطلح النسقية[5]، ومصطلح الناقد اللانسقي[6]، ومصطلح الحداثة المتفاوتة[7]، ومصطلح ما قبل الرقمي[8]، ومصطلح العصر المعرفي[9]، بل ومصطلح الفكر الأدبي[10]، وغيرها من المصطلحات المستطرَفة.

ومنْ منهج هذا الكتاب في المصطلحات العنايةُ الخاصة بالأسماء الجامعة، التي هي بمثابة مفاهيمَ كليةٍ تختصر جوانبَ من الحقائق الأدبية اختصارا مقوليا؛ وذلك من أجل الاجتزاء بهذه الجوامع المفهومية عن العبارات الوصفية المسْهبة عند ممارسة التحليل النقدي؛ وربما هيمنتْ هذه الأسماءُ لحيويتها على كتاب ما، حتى إذا ذُكر لم يعْلَق بالذهن منه سواها؛ كعلوق مفاهيم: البيان، والبرهان، والعرفان، عند ذكر مشروع نقد العقل العربي للجابري؛ أو علوق مفاهيم: الشيخ، ورجل السياسة، وداعية التقنية، عند ذكر كتاب الأيدلوجية العربية المعاصرة للعروي؛ أو كعلوق مفاهيم: التجريد، والتسديد، والتأييد، عند ذكر مشروع طه عبد الرحمن الفكري.

ومفاهيم كتاب الفكر الأدبي العربي الجامعةُ هي: الجامعي-الأكاديمي، والجامعي-الأديب،

1. صدر لي مقال تحت عنوان: لا مشاحة في الاصطلاح/ فرضية في تأصيلها، وإبانة عن مبناها ومعناها، ودعواها؛ وذلك على صفحات مجلة مصطلحيات، العدد السابع، دجنبر 2014.
2. الفكر الأدبي العربي، ص 196-197، وغيرها من الصفحات.
3. نفسه، ص 9 وغيرها
4. نفسه/ ص 131، وغيرها.
5. نفسه، ص 30، وغيرها.
6. نفسه، ص 226، وغيرها.
7. نفسه، ص 59، وغيرها.
8. نفسه، ص 143.
9. نفسه، ص 202.
10. نفسه، ص 97.

والأكاديمي-الأديب، والأكاديمي-العالم؛ وهي تنزع بمسٍّ من الشبه إلى مفاهيم العروي المذكورة، وكأنها استَلهمتْ منها بعضَ أوصافِها! وتعكس هذه الأسماءُ الجامعة واقعا نقديا مصابا بالتقابل، سواءٌ التقابلُ الذي بسبيل العِناد، أو التقابلُ الذي بسبيل الوفاق، فما أصلحَها أن تُوطَّن على مربع سيميائي! ولقد اكتسبتْ بفضل هذا الأصل التقابلي طَلْقا من الحركة أحدثَ لها إنتاجيةً مهمة على صعيد تحرير العلم.

وشمِل التقابلُ مصطلحات أخرى لم تبلغ شأو هذه الأسماء الجامعة، من بينها زوج: الطباعة والرِّقامة[1]، وزوج: الشِّفاهة والكتابة[2]، وزوج: علم الترقيم وعلم التحقيق[3]، وزوج: الجامع والجامعة[4]؛ ناهيك عن الأزواج التقليدية: الأدب والعلم، التفكير والممارسة، العرب والغرب، الأنا والآخر، القديم والحديث، الكائن والممكن.

وفي الختام، فقد أضأْنا في هذه الورقات جانبا محدودا من منهج كتاب سعيد يقطين: الفكرُ الأدبي العربي: البنيات والأنساق، فوصَفْنا عمَلَه وصفا تمَثَّلْنا فيه بأمثولة: دوران الآلة؛ حيث قدَّرنا أنه يدور في هذا الكتاب دورةً واسعةَ الذَّرع، ومن ورائها دورات أخرى تتداعى لها بالحركة والسعي؛ وتختصُّ هذه الدورةُ الأمُّ بنسَق الكتاب الذي هو كنفٌ لما سواه، فتحُدُّ له حدودَه الضرورية، وتقسِّم فيه أقسامَه الموضوعية، من الأبواب والفصول والمباحث، ومما تطرَّف مِن بين يديها ومِن خلفها من المداخل التمهيدية والخواتيم التركيبية؛ وتنزِع هذه الدورةُ المنهجية في تخطيط الكتاب نزعةَ عزْمٍ مقتضيةٍ لركوبِ مركبٍ صعبٍ من الدراسة، وهو مركب الإحاطة والتقصِّي.

أما الدوراتُ القصيرةُ القُطْر من المنهج، وما هو بالقصير على الحقيقة، فقد حبَّسنا النظرَ فيها على ثلاثِ دورات متعاضدة: دورةِ الدلالة، ودورة وسائل التحرير، ودورة الاصطلاح.

- قوام الدورة الأولى الاستدلالُ بنمط معتدل من الدلالة، يَحْفَظُ المعاني من غير أن يُحْفِظَ الألفاظ، مع إحكام الوصل والفصل، وتسوية نِصاب الكلام بين حدِّ الخصاصة وحدِّ الفضول، وقد شردتْ إلى البلاغة في نطاق هذه الدورة شواردُ معدوداتٌ من الدلالة، وهي مما جرَّبنا في بعضها تجاربَ من التأويل.

- وقوام دورة وسائل التحرير وسيلتان اثنتان: وسيلة الاستشكال، ووسيلة التركيب؛ فأما الوسيلة الأولى فهي مما عظُم الاعتمادُ عليه في مبادئ تحرير الآراء، ولها في الكتاب، فضلا عن الاعتمال

1. نفسه، ص 32.
2. هذا المصطلح مبذول في الكتاب المقروء في هذه المقالة.
3. الفكر الأدبي العربي، ص 131.
4. نفسه، ص 107.

المنهجي، وعيٌ نابهٌ يعبِّر عنها. وأما الوسيلة الثانية فقد جُعلت في أثَرِ كل موضع من التحرير استوفى حقائقه، من أجل أن تخلُص فيه إلى خلاصة جامعة لأمهات المعاني في ذلك الموضع، ولهذه الوسيلة أعوانٌ من جنسها، وإنْ كانوا على غير هيأتها، أعني: التركيب الجزئي، والتركيب المبياني، والتركيب الرمزي.

- وقوام دورة وسيلة الاصطلاح على ثلاثة أنماط من المصطلحات: نمطٍ مشترك بين النقاد، وقد سامَ الكتابُ بعضَ مصطلحاته بالمشاحة، حتى حصره حصرا اصطلاحياً؛ ونمطٍ آخرَ مبتكر مستطرف، وهو إن حُصر لم يُحصر للمشاحة، وإنما للتنبيه على أصالة معدنه؛ ونمطٍ ثالث هو نمط الأسماء الجامعة والمفاهيم الكلية الذي استُعيض به من أجل وصف بعض الحقائق النقدية عن الجمل المطنبة الضافية، وقد تميز هذا النمط بوضعه التقابلي المنتج.

الاشتراك في ثلاثة أعداد

■ داخل المغرب

- اشتراك الطلبة: 130 درهما
- اشتراك الأفراد: 200 درهما
- اشتراك المؤسسات: 380 درهما

■ خارج المغرب

● نسخ بالبريد الإلكتروني

1. للأفراد: 20 دولار
2. للمؤسسات: 30 دولار

● نسخ ورقية

1. للأفراد: 40 دولار
2. للمؤسسات: 70 دولار

الاشتراك التشجيعي: غير محدد

تؤدى مختلف الاشتراكات بواسطة:

-حوالة بريدية باسم مدير المجلة

-شيك، أو تحويل إلى الحساب البنكي الآتي: 1050C000301361 وكالة التجاري وفا بنك، المغرب العربي «د». أوداد اوجيه. القنيطرة. المغرب.

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

البلاغة والنقد الأدبي مجلة فصلية علمية مُحكّمة

المساهمون في العدد:

- أحمد سعيد ربيع الغامدي
- أحمد ازنيبر
- إسماعيل المساوي
- سعيد موزون
- السعيد أهرو
- عبد الفتاح شهيد
- عبد الكريم الرحيوي
- عبد الله أحادي
- عتيقة السعدي
- محمد البقالي
- محمد عدناني
- محمد عفط
- مروان بن محمد هاشم قمّاش
- محمد وهابي

الملف المقترح للعدد القادم:

- الأدب الإيطالي (العدد 9)

الملفات المقترحة للأعداد القادمة:

- أسئلة النظرية الأدبية والمنهج النقدي (العدد 10)
- السياق والمقام وإنتاج الصور البلاغية (العدد 11)
- بلاغة الصورة في الخطاب الشعري والنثري (العدد 12)

الثمن : 30 درهما